Claudia Cosmina Trif

ICOANA ROMÂNEASCĂ PE STICLĂ

Curs universitar



Presa Universitară Clujeană

CLAUDIA COSMINA TRIF

•

ICOANA ROMÂNEASCĂ PE STICLĂ

Curs universitar

Claudia Cosmina Trif

Icoana românească pe sticlă

Curs universitar

Presa Universitară Clujeană
2021

Referenţi ştiinţifici:

Prof. univ. dr. Gheorghe Marcel Muntean

Pr. Conf. univ. dr. Marin Coteţiu

ISBN 978-606-37-1018-6

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

CUPRINS

INTRODUCERE

Pictura pe sticlă își are originea în Bizanț. De aici, arta picturii pe sticlă a fost adusă mai întâi în Italia, la Veneția, de anumiți pictori bizantini, unii cercetători estimând ca perioadă inițială intervalul dintre anii 1380-1420 (Popescu, 1969, p. 31). Conform informațiilor istorice, odată cu evenimentul major al căderii Constantinopolului sub turci, în anul 1453, mulți dintre iconarii bizantini au fost nevoiți să se refugieze în Apus, ducând cu ei influența artei bizantine.

Conform opiniei asumate de majoritatea istoricilor, pictura pe sticlă a început să fie prezentă în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, prin intermediul negustorilor ambulanți care vindeau obiecte de cult specifice Apusului, produse în centrele de pictură pe sticlă din zonele răsăritene ale Europei Centrale (Bavaria, Boemia, Austria Superioară, Silezia, Moravia, Galiția și Slovacia). În acest mod poate să fie explicat caracterul multiconfesional al elementelor reprezentate în icoanele pe sticlă; însă un detaliu trebuie menționat: icoanele pe sticlă, deși sunt un motiv de mândrie națională românească, nu au luat naștere la noi.

Deși pictura pe sticlă, ca manifestare artistică, nu este proprie românilor, aceștia au reușit să imprime acestui domeniu un caracter național, adaptând-o folclorului românesc, motivelor picturii religioase locale și artei populare românești. Interpret inspirat al Evangheliei, meșterul zugrav o împodobește cu tot farmecul legendelor, cu priveliștile din toate zilele, potolindu-și deopotrivă setea de credință și setea de basm, apropiindu-și astfel Scriptura de sufletul său (Neaga, 2005, p. 91).

Prezenta lucrare vine ca împlinire a unei datorii morale, de a face cunoscută, de a aprecia și de a duce mai departe icoana pe sticlă în întreaga sa complexitate artistică și teologică deopotrivă, pentru a putea descoperi frumusețea artei țărănești încărcată de simboluri, și dublată de forța esențializării.

Deși a trecut printr-o perioadă de declin, icoana pe sticlă a revenit în atenția cercetătorilor dar și a publicului de artă, sub umbrela limbajului artei moderne – gustul pentru culoare, abstractizarea formei, aprecierea sporită a semnului plastic și a conținutului simbolic – toate acestea pregătind lumea culturală și artistică a secolului XX pentru o receptare diferită a artei populare. Tot mai mulți artiști își găsesc sursele de inspirație întorcându-se spre rădăcinile trecutului, spre arta simplă, țărănească.

CE ESTE ICOANA PE STICLĂ?

Icoana pe sticlă, gen al artei populare

Conform definirii din dicționarele de artă, icoana pe sticlă reprezintă un tip de icoană de factură populară, apărută în ambianța barocului central european în sec. al XVIII-lea și răspândită în Transilvania, unde au existat o serie de centre cu o producție artistică remarcabilă diferențiată stilistic (Nicula, Laz, Făgăraș, zona Argeșului) (Cios & Popescu, 1995, p. 225).

Factorul central care a contribuit la răspândirea icoanei pe sticlă în Transilvania este dat de minunea lăcrimării icoanei Maicii Domnului cu Pruncul în brațe de la Nicula, la sfârșitul secolului al XVII-lea, icoană a părintelui pictor Luca de la Iclod. Înrădăcinați în credința lor, țăranii și-au dorit să aibă și ei copii ale acestei icoane, însă icoanele pe lemn erau mult prea costisitoare pentru ei. Drept urmare, soluția găsită a fost aceea de a și le făuri ei înșiși. Astfel, țăranul-pictor a preluat realitatea și a restituit-o într-o formă unică, îmbogățită de improvizațiile lui formale, naive, una din trăsăturile fundamentale ale artei populare fiind dimensiune ei profund ornamentală (Micu & Sintiuan, 2011, p. 9). Un aspect demn de menționat este următorul: deși icoanele pe sticlă sunt creațiile individuale ale unor meșteri populari, ele exprimă mentalitatea unei întregi colectivități, ai căror exponenți artistici au devenit (Dancu & Dancu, 1975, p. 7).

Astfel, icoana pe sticlă este, fără doar și poate, un gen al artei populare, fiind izvorâtă din adânca spiritualitate a țăranului plugar transilvănean, care a știut să exprime plastic fondul comun ancestral al comunității din care făcea parte. Icoana pe sticlă se afirmă ca un gen de sine stătător, spre deosebire de alte categorii ale artei populare cum ar fi mobilierul pictat, ceramica, țesătura etc., ea nefiind subordonată unui scop ornamental sau decorativ (Dancu & Dancu, 1975, p. 7).

ISTORICUL ICOANEI PE STICLĂ

Înainte de a ajunge la istoricul icoanei pe sticlă, considerăm potrivită o scurtă introducere legată de sticla propriu-zisă. În principiu, sticlele se obțin prin topirea unui amestec de nisip de cuarţ, piatră de var, carbonat de sodiu sau de potasiu și alte materiale auxiliare, în cuptoare speciale. Primele forme „accidentale" ale sticlei se pare că sunt cele ale sticlei vulcanice, formate prin topirea rapidă a lavei și cele ale fulguritelor, formate din supraîncălzirea nisipului de către lovitura de trăsnet.

Din perspectivă istorică, o primă informație asupra descoperirii sticlei o avem de la istoricul roman Pliniu, care atribuie unui echipaj de marinari fenicieni descoperirea accidentală a sticlei acum 5000 de ani. Dorind să gătească și negăsind pietre pentru a face o vatră de foc, aceștia au adus pe plajă, din corabie, bucăți de azotat de potasiu, un component al sodiului. Focul la temperatură ridicată ar fi topit nisipul de pe plajă amestecat cu azotat de potasiu, rezultând o substanță ce seamănă cu sticla lichidă. Această istorisire este însă subiect de diferențe de opinie între cercetătorii științifici (Beveridge et al., 2005, p. 15).

Descoperirile arheologice au adus însă la lumină obiecte de sticlă datate în anul 7000 î.e.n. (o amuletă albastră găsită în Egipt) și câteva perle de sticlă descoperite în Egipt și Liban (între 5500 și 3400 de ani vechime). Cu timpul, tehnica de prelucrare a sticlei a evoluat, fiind preluată de la egipteni și de către romani. Unui meșter roman anonim i se atribuie descoperirea vergelei metalice cu muștiuc din lemn

prin care se sufla pentru a da formă sticlei lichide. Aceasta avea de cele mai multe ori o culoare verzuie, opacă, ulterior fiind descoperite varietăți de sticle translucide (nu transparente) obținute din nisipuri albe cu un grad ridicat de puritate.

Literatura antică ne prezintă fascinația și valoarea pe care o avea sticla, fapt care reiese și din termenii utilizați pentru a o defini. Grecii foloseau termenul *Hyalos* pentru sticlă, dar și pentru descrierea a ceva umed, strălucitor (inclusiv pentru picătura de ploaie); în același timp, același termen era utilizat pentru a sugera calitățile morale ale unei persoane, îndeosebi cinstea și inocența. Un alt termen este *Krystallos* (gheață, apă înghețată), utilizat și ca sinonim pentru sticlă. Termenul latin pentru sticlă este *vitrum*, identificat cu transparență, prin rădăcina sa *uid*, „a vedea", reliefând astfel abilitatea de a vedea prin ea (Beveridge et al., 2005, p. 10).

Meșteșugul sticlei s-a dezvoltat ulterior, un important centru de producere a acesteia fiind pe insula Murano, în apropiere de Veneția. Cei care reușeau să devină meșteri sticlari se bucurau de o recunoaștere socială deosebită, fiind egali în rang cu nobilii venețieni. Costul acestei recunoașteri era însă mare. Meșterii sticlari erau atent supravegheați de autorități, nu aveau voie să părăsească insula fără acord și mai ales nu aveau voie să divulge secretele legate de producția de sticlă de pe insulă. Prețul sticlei era foarte mare pe atunci, aceasta fiind o importantă sursă de venit pentru statul venețian. Orice breșă sau scurgere de informații legate de modalitatea de producție a sticlei de Murano ar fi reprezentat un pericol pentru economia statului. Ca măsură extremă, în cazul în care un meșter sticlar ar fi plecat cu intenția de a nu se mai întoarce, pe urmele sale erau puși de către stat asasini plătiți. Astfel, în 1271, breasla sticlarilor a formulat un statut cu legi stricte pentru a proteja formulele și

tehnicile de producție ale sticlei, interzicând oricărui lucrător să lucreze în afara republicii (Popa-Bota, 2018, p. 386).

1. Contextul european

Originile picturilor populare pe sticlă pot fi urmărite până la picturile produse pentru clasa mijlocie a populației europene; în secolul al XVII-lea, fabricile de sticlă și atelierele din Germania, Cehia, Austria și Silezia au produs acest tip de imagini pe scară largă, la început pentru burghezi, apoi și pentru clienții din mediul rural. Motivele mariane și hristologice, împreună cu reprezentările sfinților, au fost predominante în picturile populare pe sticlă.

Producerea sticlei era condiționată în acea perioadă de localizarea atelierelor în zone împădurite, unde să fie disponibile cantități de lemn suficiente pentru perioade lungi de timp (cel puțin câteva zeci de ani). Lemnul era folosit pentru încălzirea cuptoarelor la temperaturi suficient de ridicate pentru a putea topi nisipurile cuarțoase, materie primă în producerea sticlei[1]. După ce un atelier consuma tot lemnul din jurul ei, își muta activitatea într-o altă zonă cu pădure, adesea rămânând în urmă o mică comunitate de meșteșugari (Dancu & Dancu, 1975, p. 12).

Așadar, adevărate centre de pictură populară pe sticlă au apărut în regiunea estică a Europei centrale, respectiv Boemia, Pădurea Bavareză, Austria superioară, Silezia, Moravia, Slovacia și Galiția, în secolele XVIII-XIX; apariția acestora este strâns legată de dezvoltarea atelierelor de producere manuală a sticlei, numite în germană

---

[1] Pentru o analiză detaliată a modului de producere a sticlei, recomandăm următoarea lucrare științifică: Ioan Ardelean, Raluca Ciceo Lucăcel, *Materiale oxidice cu structură vitroasă și ceramică: posibilități de obținere, unele proprietăți și aplicații*, Presa Universitară Clujeană, 2006.

„Glashutten”. Tot mai cerută și apreciată în întreaga Europă și nu numai, sticla pictată, sub formă de tablou sau sub forma diferitor producții casnice de artizanat este exportată prin marile porturi ale Europei înspre America, cele două Indii, Rusia și peninsula Scandinavă (Dancu & Dancu, 1975, p. 11).

2. Apariția fenomenului icoanei pe sticlă în Transilvania

Lipsa documentelor și a icoanelor datate dinainte de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea a dus la unele controverse între specialiști în ceea ce privește apariția și dezvoltarea picturii pe sticlă în Transilvania. Unii autori, cum ar fi Cornel Irimie (1919-1983) sau Marcela Focșa (1907-2002) afirmă că începuturile picturii pe sticlă la români ar avea loc în a doua jumătate a secolului al XVII-lea (Irimie & Focșa, 1971, p. 6).

Majoritatea istoricilor, însă, consideră că pictura pe sticlă a pătruns în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVIII-lea prin intermediul negustorilor ambulanți care vindeau obiecte de cult specifice Apusului, produse în centrele de pictură pe sticlă din zonele răsăritene ale Europei Centrale (Bavaria, Boemia, Austria Superioară, Silezia, Moravia, Galiția și Slovacia). Astfel se explică și caracterul multiconfesional al elementelor reprezentate în icoanele pe sticlă, dar se aduce în vederea publicului faptul că icoanele pe sticlă, deși sunt un motiv de mândrie națională românească, nu au luat naștere la noi (Popa-Bota, 2020, p. 148).

Conform cercetătorului austriac Friedrich Knaipp, producția în masă a tablourilor de sticlă pictată, cu teme diverse, a apărut după 1740. Este adevărat că pictura pe sticlă în cadrul artelor culte și a artizanatului s-a practicat în Occident, cu mult înaintea secolului al XVII-lea, totuși, pe teritoriul țării noastre a ajuns doar în faza meșteșugului

popular în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. În acest sens, Juliana și Dumitru Dancu argumentează că pictura pe sticlă în Transilvania nu putea să se dezvolte aici înaintea țărilor de unde iconarii români au preluat această tehnică, considerând, în consecință, că începuturile picturii pe sticlă din Transilvania s-au produs în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, iar nicidecum înainte de anul 1700 (Dancu & Dancu, 1975, pp. 13–14).

CREATORII ICOANEI PE STICLĂ

Apare, firesc, întrebarea legată de creatorii icoanelor pe sticlă din teritoriile românești. Cine erau aceștia? Aveau studii de specialitate? Trăiau doar din această îndeletnicire? În cele ce urmează vom încerca să lămurim aceste aspecte.

Pictorii icoanei pe sticlă erau țăranii, locuitorii obișnuiți ai satelor, oameni fără pregătire de specialitate în sfera artelor, adesea fără școală, majoritatea necunoscând scrisul sau cititul. Pentru acești țărani iconari, pictatul icoanelor nu reprezenta ocupația de bază, așa cum se întâmpla în centrele de iconari ale Europei; iconarii români au fost țăranii care trebuiau să își țină casa și familia din truda mâinilor, creșterea vitelor și lucratul pământului. Pictatul icoanelor a devenit o ocupație suplimentară care era întreprinsă îndeosebi în perioadele în care țăranii nu erau ocupați cu muncile agricole (Dancu & Dancu, 1975, p. 46).

Această muncă a pictării de icoane pe sticlă nu era una solitară. De obicei, munca se făcea în familie, toți cei ai casei participând, după puteri și talanți la producerea de icoane. Astfel, de obicei, în virtutea sensibilității și fineții cu care sunt înzestrate, femeile desenau conturul și puneau culoarea, iar bărbații confecționau ramele și capacele care acopereau spatele icoanelor. În situații excepționale, când cererea de icoane pe sticlă era mare, meșterii de icoane apelau și la ajutoare dintre vecinii dispuși să contribuie cu munca necesară, dar fără a crește prea mult numărul celor din echipă.

Locul unde erau puse în vânzare icoanele pe sticlă sunt obișnuitele târguri de prin sate, unde erau transportate cu mare grijă într-un dispozitiv de scândură de brad („coș de lemn"), icoanele fiind așezate câte două, față în față și legate cu frânghii. Dimensiunea acestui coș de lemn era de aproximativ două șucuri[1], permițând transportarea a 10 icoane mari și 30 de icoane mici. Aceste icoane pe sticlă erau adesea date în schimbul altor mărfuri necesare traiului (Dancu & Dancu, 1975, p. 50).

Cele mai multe nume ale iconarilor pe sticlă au rămas anonime. În urma cercetării ample pe teren efectuată de către Juliana și Dumitru Dancu în zona Niculei în jurul anului 1970, ne-au rămas numele unor iconari ce au activat în zona Nicula, Gherla și Hășdate, nume aflate în urma discuțiilor cu bătrânii satelor vizitate. Astfel aflăm și noi azi nume de iconari precum Ion Moga, care a pictat la începutul sec. al XIX-lea, Gheorghe Belindean, Maria Lucăcian, bunica Mariei Chifor, vestită iconăriță și tatăl ei, Ștefan Mircea, de asemenea iconar, fapt ce întărește ideea că vechii iconari lucrau în familie și transmiteau acest meșteșug din generație în generație. Maria Novac (devenită Chifor după căsătoria cu fiul Mariei Chifor de care aminteam), iconăriță vestită și ea la începutul sec. al XX-lea în satul Nicula și în întreaga zonă; Dionisie Juga și Teodor Tecar, un iconar Tămaș, care a migrat în zona Făgărașului și a activat acolo împreună cu cei doi fii Petru Tămaș și Ana Tămaș, familia Prodan, tată, mamă și fiică care au plecat din Nicula și s-au stabilit în Maierii Albei-Iulia, Ghimbășan, care s-a stabilit în Șcheii Brașovului, Anica Pop Măximoaia (consemnată și de cercetătorul Ioan Apostol Popescu). Ultima iconăriță din

[1] Șucul reprezenta o măsură de lungime folosită de țesătoare, egală cu distanța obținută prin alăturarea celor doi pumni, degetele mari fiind întinse, iar vârfurile acestora apropiate.

Nicula consemnată de cei doi cercetători a fost Mariana Feur (Dancu & Dancu, 1975, pp. 46–48).

O contribuție importantă la descoperirea numelor zugravilor de icoane pe sticlă o are doamna Ana Dumitran, cercetător al Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia, alături de doamna Ioana Rustoiu. Din lucrările dânselor aflăm numele zugravilor care au activat în zona centrală și sudică a Transilvaniei: Savu Poienaru (Laz), Simion Poienaru (fiul lui Savu), Toma Poienaru (fiul lui Simion), Ioan Morar, Ioan Costea (Lancrăm), Petru Prodan, Maria Prodan (soț și soție, cu peste 400 de icoane identificate ca fiind zugrăvite de ei) (Dumitran, 2012b, pp. 46–103), Savu Moga (Arpașu de Sus), Matei Țâmforea (Cârțișoara) sau Ioan Pop Zugravul (Făgăraș) (Rustoiu et al., 2008).

SURSELE DE INSPIRAȚIE ALE ICOANEI PE STICLĂ DIN TRANSILVANIA

După cum am menționat anterior, icoanele pe sticlă au ajuns inițial în Transilvania din zona Occidentului catolic. Compozițiile acestora au fost preluate și de meșteșugarii români (ex. icoanele din Sandl), dar nu putem spune că au fost copiate întru totul, ci au fost prelucrate compozițional și mai ales cromatic în așa fel încât să rezoneze cât mai bine cu sufletul creștinului ortodox român, care vedea în fiecare duminică în biserica din satul lui picturi de factură bizantină, cu care era familiarizat.

Putem da mai multe exemple de **compoziții specifice zonei catolice**, preluate și de iconarii transilvăneni: Sf. Ioan Botezătorul cu mielul, Maica Domnului care derivă din renumita statuie a Madonei de la Maria Zell, unele icoane cu inscripții germane.



Adam și Eva[1], Șcheii Brașovului



Adam și Eva, după cădere, lucrând[2]

---

[1] Adam și Eva, zugrav anonim, Șcheii Brașovului, secolul al XIX-lea (colecția bibliografică a arheologilor Eugen și Maria Comșa), sursa: https://comsa.cimec.ro/images/Memorabilia/evenimente/Icoane-pe-sticla/Icoane-pe-sticla-0005.jpg

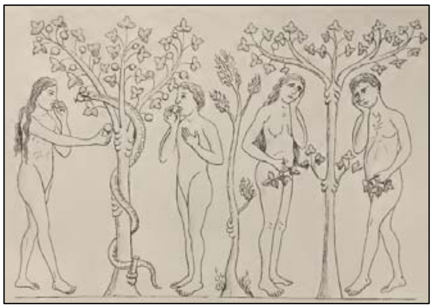
[2] Manuscrisul Hortus Deliciarum, Alsacia, 1167-1185, planșa IX.



Adam și Eva, detaliu



Adam și Eva. Păcatul originar[3]
Nicula



Adam și Eva, după cădere, lucrând[4]

În imaginile de mai sus putem sesiza asemănările dintre icoana pe sticlă niculeană *Adam și Eva* (sec. XIX) cu miniatura din manuscrisul apusean *Hortus Deliciarum* („Grădina Deliciilor") (Herrad et al., 1879), manuscrisul fiind atribuit călugăriței Herrad de Landsberg, de la mănăstirea Hohenburg, din Alsacia. Acest manuscris de tip enciclopedic a fost început în 1167 și finalizat în 1185, cu scopul de a fi un element de pedagogie adresat călugărițelor novice din mănăstire. Probabil că s-a ținut cont de acest scop al manuscrisului atunci când în ipostaza de nud au fost „omise"

---

3 DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *Pictura țărănească pe sticlă*, Editura Meridiane, București, 1975, pl.30, Adam și Eva. Păcatul originar, Nicula, a doua jum. a sec. XIX, Colecția Jianu.
4 Manuscrisul Hortus Deliciarum, planșa VIII.

detaliile anatomice legate de organele de reproducere ale lui Adam și al Evei.

Trebuie să menționăm faptul că aceste influențe catolice în pictarea icoanelor pe sticlă se rezumă la partea de nord a Transilvaniei; pe măsură ce coborâm spre sudul Transilvaniei, se pierde această influență a unei realități îndulcite, umanizate și predomină iconografia de factură bizantină, cu sfinții ei sobri și impunători, aproape distanți, de multe ori cu fondul aurit, specific icoanelor bizantine, folosit în special cu intenția de a obține un efect fastuos, ireal.



Iisus învățător[5], Arpașul de Sus



Maica Domnului Împărătiță[6], *Laz*

Principala sursă de inspirație a icoanelor pe sticlă o reprezintă **interiorul bisericilor sătești**, cu pictura lor murală și cu catapeteasma încărcată de icoane pe lemn, de factură bizantină (Dancu & Dancu, 1975, p. 30); pictura murală purta amprenta pictorului local, dar icoanele catapetesmei, multe dintre ele, proveneau din ateliere moldovenești, din Țara Românească sau chiar din străinătate

[5] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.80, Iisus învățător, Arpașul de Sus, *1861*, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Cluj.

[6] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.115, Maica Domnului Împărătiță, Laz, *sec.* XIX, Colecția Dancu.

– Rusia sau Muntele Athos, zone cu care noi am păstrat dintotdeauna cele mai strânse legături culturale.

În ceea ce privește respectarea erminiilor, icoana pe sticlă nu este riguroasă, majoritatea iconarilor provenind dintre țărani și neavând școală. Astfel, este de înțeles că aceștia nu înțelegeau întotdeauna sensul corect al acestora. Excepție fac iconarii care erau în același timp și pictori de biserici, care cunoșteau bine erminiile și aveau o oarecare formare, cum ar fi de exemplu familiile Grecu și Pop din Țara Oltului (Dancu & Dancu, 1975, p. 31).



Maica Domnului Jalnică și Sf Parascheva, Făgăraș[7]

„Maica Domnului Jalnică și Sf Parascheva”, probabil Irimie Ioan Pop, 1862; întreaga factură a icoanei certifică creația unui pictor de biserici; încadrarea compozițională, desenul anatomiei și al veșmintelor, tratarea în tonuri plate a culorii și nu în ultimul rând scrisul, toate amintesc de pictura murală.

Icoanele din sudul Transilvaniei, în special cele din Valea Sebeșului și cele din zona Alba-Iulia (Petru Zugrav

[7] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.57, Maica Domnului Jalnică și Sf Parascheva, Făgăraș , 1862, Colecția Kessler.

sfârșitul sec. al XVIII-lea) sunt vădit reproduceri după icoane bizantine pe lemn (Dancu & Dancu, 1975, p. 24).



Sfânta Troiță[8], Sebeș-Alba Iulia

„Sf Troiță”, Petru Zugravu 1795; în această icoană de tradiție bizantină, executată cu măiestria și siguranța unui iconar sau chiar frescar, se disting influențe ale picturii pe lemn din Țara Românească.

O altă sursă importantă de inspirație în alcătuirea icoanelor pe sticlă o reprezintă **xilogravurile**, (arta gravării în lemn și rezultatul ei care era pe suport de hârtie) în special cele din zona Hășdate; litografiile și diverse modele care au circulat în epocă, cu precădere dinspre Europa, dar și dinspre Athos (Roșca, 2010, p. 18). Iconarii niculeni s-au folosit de xilogravurile din Hășdate drept izvod, pe unele le copiau direct pe sticlă la dimensiunile originale; Cele două meșteșuguri (pictura pe sticlă și gravura populară în lemn sau xilogravura) s-au dezvoltat simultan între secolele XVIII-XIX (Dancu & Dancu, 1975, p. 3). Meritul primelor cercetări științifice ale celor două fenomene artistice (icoana pe sticlă și xilogravurile) i se datorează etnologului clujean Ion

[8] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.100, Sfânta Troiță, Sebeș-Alba Iulia , 1795, Colecția Ciobanu.

Mușlea, un adevărat deschizător de drumuri. Primele sale studii consacrate centrelor de pictură pe sticlă de la Nicula și Șcheii Brașovului, precum și celui de xilogravură pe lemn din Hășdate, rezolvă problematica referitoare la originea celor două manifestări artistice[9], la evoluția și modul lor de răspândire în Transilvania, la tehnica de lucru și temele abordate, rămânând, până astăzi, lucrări de referință în bibliografia de specialitate.



Constantin și Elena, xilogravură[10]



Sfântul Gheorghe, xilogravură[11]

În același timp putem spune sigur că **Biblia** este sursa de inspirație în creația iconografică, unele texte liturgice și aghiografice, precum și unele scrieri religioase apocrife care au circulat prin intermediul tradiției. Un alt element-sursă de inspirație pentru icoanele pe sticlă este acela al **povestirilor populare** sau a celor de istorie orală (Roșca, 2010, p. 18).

[9] Recomandăm teza de doctorat a doamnei Mihaela-Corina Stan (căs. Ilisan), intitulată *Ion Mușlea și cercetarea științifică a picturii pe sticlă și a xilogravurilor populare românești,* unde autoarea arată că cele două arte populare, pictura pe sticlă de la Nicula și xilogravura din Hășdate, au coexistat, manifestându-se ca două fenomene în oglindă.

[10] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, „Constantin și Elena", *op.cit.,* pag. 34, Muzeul Național de Artă, București.

[11] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, „Sfântul Gheorghe", *op.cit.,* pag. 35, Muzeul Național de Artă, București.

TEOLOGIA ICOANEI PE STICLĂ

Ținând cont de pictura naivă a icoanei pe sticlă, adesea se pune întrebarea dacă există teologie în icoana pe sticlă, sau dacă această „teologie populară” pe care o exprimă prin forme și culori particulare nu este prea „diluată” pentru a putea rămâne în sfera icoanei canonice.

Iudaismul și creștinismul înțeleg simbolurile ca un prilej de interacțiune între lumea materială și lumea spirituală. Părintele Dumitru Stăniloae afirmă că simbolul *trezește* și *susține* raportarea spiritului uman la transcendență. Simbolul este văzut în funcție de transcendență. Prin el se contemplă transcendența și se slujește ei (Stăniloae, 1957, p. 431). Tot părintele Stăniloae explică faptul că interacțiunea dintre credincios și icoană dă naștere unui fenomen complex în cadrul căruia se pot ușor recunoaște valențe catafatic-anamnetice care coabitează cu simboluri apofatice ce susțin incursiuni ale credincioșilor într-un „spațiu de alt ordin”, numit de Părintele Stăniloae „spațiu supradefinit”. Ținta icoanei este „trăirea” lui Dumnezeu și „legătura” cu Maica Domnului și cu Sfinții, prin mijlocirea icoanei și a rugăciunii (Herea, 2013, p. 63).

Icoanele pe sticlă sunt o mărturie de teologie populară, situată la interferența dintre scrierile Bisericii și diferite tradiții folclorice. Trebuie de ținut cont de faptul că sursele de inspirație ale icoanei pe sticlă sunt Biblia, textele liturgice și aghiografice, diverse xilogravuri, scrieri religioase apocrife sau chiar povestiri populare, dar cel mai important aspect este acela că icoanele pe sticlă și-au îndeplinit

misiunea pentru care au fost create, anume aceea de a-L aduce pe Dumnezeu în casele oamenilor săraci, a țăranilor simpli, cărora le erau și destinate; nu trebuie neglijat nici aspectul liturgic al acestor icoane care nu au fost doar obiectul devoțiunii personale, ci adesea au fost prezente în bisericile de lemn ale românilor, o altă creație majoră a geniului popular țărănesc (Roșca, 2010, p. 18). Așadar, rațiunea de a fi a icoanelor este aceea de a sluji atât lui Dumnezeu cât și omului. Icoana este o fereastră prin care poporul lui Dumnezeu, Biserica, contemplă împărăția lui Dumnezeu; și, pentru acest motiv, fiecare linie, fiecare culoare, fiecare trăsătură a feței capătă un sens. Canonul iconografic, formulat de-a lungul secolelor nu este o închisoare care ar priva artistul de elanul său creator, ci păstrarea autenticității a ceea ce este reprezentat (Istodor, 2017, pp. 267–268).

Vom sintetiza teologia câtorva icoane pe sticlă în cele ce urmează:



Adam și Eva, zugrav anonim,
Șcheii Brașovului, jud. Brașov, sec. al XIX-lea
(colecția bibliografică a arheologilor Eugen și Maria Comșa)

Tema inspirată din cartea Facerii ne înfățișează raiul, simbolizat în perimetrul interior protector al unui cerc; în stânga, Domnul Hristos participă la crearea Evei, din coasta lui Adam, care apare dormind întins, pe pământ. Icoana are un dinamism orizontal, Adam fiind reprezentat mai apoi ca înaintând spre pomul cunoștinței binelui și răului[1], care este element central al icoanei. Pomul este împodobit cu flori cu petale albe și roșii, dar și cu fructe, cu mere aurii; putându-se distinge în pom și siluetele a două păsări albe, simbol al armoniei din rai. Pe trunchiul copacului e încolăcit șarpele, simbol al vicleniei și al diavolului, care îi oferă lui Adam un măr, Adam fiind acum reprezentat în partea dreaptă a pomului. În spatele lui Adam stă un înger antropomorfizat.

Deasupra cercului în care e încadrat raiul este reprezentat Dumnezeu Tatăl (cu aureolă triunghiulară, influență de tip apusean) flancat de doi heruvimi. Pe raza cercului avem reprezentate central soarele și luna, care asistă la căderea omului și implicit la întunecarea chipului lui Dumnezeu în el și în întreaga creație; tot pe raza cercului avem reprezentate nouă chipuri de bărbați cu aureolă (posibil să fie Sfinți Apostoli sau Sfinți Prooroci), dar și doi pești aurii, la bază. Peștele a fost utilizat ca simbol al credinței creștine, mai ales în vremea persecuțiilor, el fiind atât simbol al apei Botezului, cât și simbol al lui Hristos, purtând în sine și o valență euharistică (Uspensky, 2012, p. 54).

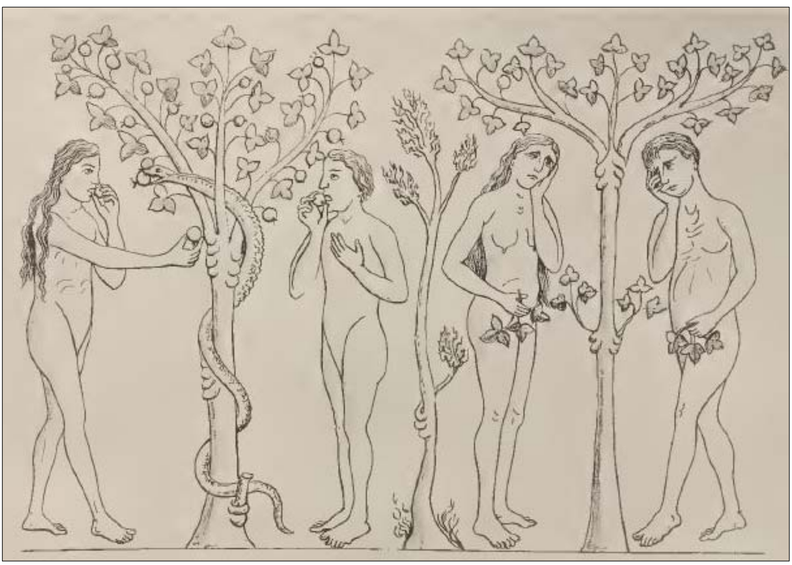
În exteriorul cercului, afară din spațiul sacru al raiului, în partea de jos a icoanei sunt reprezentați Adam și Eva în ipostaza de după căderea în păcat: goi, dezbrăcați de haine și de Dumnezeu (cum spune un text din Canonul cel

---

[1] O întreagă teologie pe tema pomului cunoștinței binelui și răului și pomului vieții poate fi aprofundată în articolul editat de drd. Elena Onețiu, „Simbolistica arborelui în imaginarul religios românesc", în *Enciclopedia imaginariilor din România, Imaginar religios, vol. IV,* Polirom, Iași, 2020, pp. 176-192.

Mare al Sfântului Andrei Cretanul), muncind pentru a-și câștiga pâinea. Adam lucrează pământul asemenea unui țăran român, cu un hârleț, pe când Eva, asemenea femeilor romance, toarce un fus de lână. Putem spune că Adam și Eva au trecut de la viața veșnică la viața de supraviețuire din cauza păcatului neascultării.

Richard Kearney (n. 1954) afirmă faptul că proto-părintele Adam, deși creat în chipul și asemănarea lui Dumnezeu, a încălcat legea divină pentru că era înzestrat cu facultatea imaginației, aceasta oferindu-i omului permisiunea de a gândi în termenii opoziției: bine și rău, trecut și viitor. Dar apare întrebarea: de ce omul, creat după chipul lui Dumnezeu și bucurându-se deja în rai de privilegiul de a fi o creatură asemenea lui Dumnezeu, a căzut în ispita șarpelui de a fi *și mai mult* ca Dumnezeu, prin dobândirea cunoștinței binelui și a răului (Kearney, 2002, pp. 39–40).



Adam și Eva, după cădere, lucrând,
Manuscrisul Hortus Deliciarum, planșa VIII

Așezăm aici și miniatura din manuscrisul *Hortus Deliciarum*, tot din prisma interpretării teologice a acesteia. În

cazul miniaturii, în prima ipostază Adam și Eva sunt redați nud, deoarece nu se declanșase încă efectul cunoașterii; abia după ce au mâncat, ei devin conștienți, în primul rând de goliciunea lor, aspect ilustrat în cea de a doua ipostază a miniaturii, prin frunzele care le acoperă goliciunea.

În cazul icoanei pe sticlă niculene, artistul, atent la acest detaliu biblic, i-a înfățișat cu frunze de smochin și flori roșii înfășurate împrejurul mijlocului și al coapselor.

O interpretare interesantă pentru icoana niculeană o aduce autoarea Anișoara Munteanu. Ea sesizează că artistul-țăran dezvoltă mai mult narațiunea, sugerând una din consecințele păcatului neascultării poruncilor lui Dumnezeu. Prin pictarea fantei de cer albastru este anticipat momentul Izgonirii din Rai; fondul alb-auriu, în care se află și minunata grădină a Edenului, este juxtapus petecului de albastru al cerului pământesc, prin care primii oameni vor fi trimiși de Dumnezeu pe Pământ (Munteanu, 2014, p. 126).

Temele eshatologice apar și ele în unele reprezentări pe sticlă, însă mai rar. Tema Înfricoșătoarei Judecăți, răspândită aproape pretutindeni, apare cu o frecvență și o elaborare deosebită în zona Făgărașului, unde interpretarea maxima și-o găsește prin Matei Țîmforea (Ruggeri, 2008, p. 34). Judecata de Apoi apare mai des în pictura care împodobește pereții bisericilor și mai puțin în icoanele pe sticlă care erau destinate a fi în casele oamenilor. În casă, icoana are, de fiecare dată, un rol apotropaic, de protecție în fața duhurilor rele. O icoană pe care este pictat un sfânt protector răspunde unei necesități de securitate, pe când o compoziție iconografică care are conținut eshatologic trezește mai degrabă spaimă și disconfort, fiind mai puțin preferat în spațiul privat (Popa-Bota, 2020, p. 152). Această tematică iconografică a fost cel mai bine realizată pictural de zugravul

iconar Matei Țimforea din Cârțișoara, din Țara Făgărașului (Berindei, 2008, p. 8).



Înfricoșătoarea Judecată, Țara Făgărașului[2]

Compoziția analizată este împărțită în trei registre paralele, nivelele fiind: cel superior – Împărăția Cerurilor, cel median – spațiul pământului și cel inferior – iadul flăcărilor. Cu foiță aurie sunt realizate zidurile Împărăției cerești, întreaga compoziție fiind văzută asemenea unui munte în înălțare. Se remarcă multitudinea personajelor (10 îngeri, Mântuitorul Hristos în trei ipostaze, Dumnezeu Tatăl, 55 de bărbați și femei, 9 diavoli, alături de câteva creaturi mitice) desenate cu o minuțiozitate aparte. Atmosfera este de o înserare crepusculară, impact vizual și artistic puternic având culoarea rozalie, caracteristică manierei artistice a lui Matei Țimforea, din Cârțișoara, Țara Făgărașului. Chiar dacă este împărțit pe registre, tabloul religios are omogenitate și

[2] *Înfricoșătoarea Judecată*, Țara Făgărașului, Matei Țimforea din Cârțișoara, 1893.

unitate ideatică, ochiul fiind magnetizat de ușile împărătești ale Cetății Cerurilor. Compoziția este încadrată de un chenar decorativ geometrizant. Desenul este unul minuțios, cu o cromatică armonioasă: roșu, rozaliu, albastru, verde, alb, negru, auriu. Tabloul este datat cu anul 1893 (Popa-Bota, 2020, p. 152).

În registrul superior, cel al Împărăției cerurilor, abundă elementele de imaginal: central, apare Ochiul Domnului încadrat într-un triunghi, semn al Sfintei Treimi. Acesta este ochiul atotvăzător, ochi ce reflectă lumea, loc al epifaniei, al apariției divinului. Ivan Evseev (1937-2008) indică faptul că în lumea imaginarului mito-poetic, ochiul, organ al percepției vizuale, este simbol al cunoașterii și un principiu creator (Evseev, 1994, p. 121). Reprezentările îngerilor în ipostaze antropomorfe, sunt justificate de faptul că artiștii creștini au eludat anumite probleme legate de natura îngerilor, reprezentându-i adesea sub chip de om, dar aceste imagini prezentau dificultăți de receptare și înțelegere din partea privitorului, existând o tensiune între reprezentarea materială și natura imaterială a acestora. Îngerii sunt prezentați sub înfățișarea unor tineri, cel mai adesea înaripați, iar figurile lor sunt generalizate până la anonimat (Peers, 2011, pp. 46–47). Remarcăm și prezența soarelui și a lunii, elemente pe care le regăsim atât în icoanele pe sticlă ce reprezintă facerea lumii, cât și în cele care ilustrează răstignirea Domnului. Aici, soarele și luna veghează peste cetate, peste Împărăția Cerurilor, de deasupra celor mai înalte ziduri laterale ale acesteia. Rolul acestora nu mai este acela de a lumina. Prezența simultană a soarelui și a lunii în același cadru poate semnifica închiderea timpului-durată și trecerea în timpul înveșnicirii, ținând cont că în mod firesc soarele și luna nu se întâlnesc niciodată (Popa-Bota, 2020, p. 153).

Icoana pe sticlă cu tema Iisus viță-de-vie este una eminamente teologică, având ca scop iconizarea temei euharistice. În jurul acestei icoane s-a creat o adevărată constelație de sensuri, exprimând una dintre cele mai importante învățături de credință ale creștinilor ortodocși și catolici: prefacerea darurilor de pâine și vin în Trupul și Sângele Domnului. Se pare că motivul *Iisus vița-de-vie* a evoluat din compoziția *Teascul mistic*, a cărei realizarea pornește de la două texte biblice: strugurele din Canaan ca tip al lui Hristos răstignit pe cruce: „Apoi au venit până la valea Strugurelui, au cercetat-o și au tăiat de acolo o viță-de-vie cu un strugure pe ea și-l duceau pe pârghia unei prăjini..." (*Numeri* 13, 24) și profeția lui Isaia despre Cel ce vine cu veșmintele împurpurate ca ale celui care calcă în teasc: „Singur am călcat în teasc și dintre popoare nimeni nu era cu mine" (*Isaia* 63, 1-3).



Iisus viță de vie[3], sec. XIX

[3] Autor anonim, „"Iisus viță de vie" – Icoană pe sticlă. INP, Bunuri culturale mobile clasate în Tezaurul Patrimoniului Cultural Național", http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?tit=Icoana-pe-sticla--ANONIM--Iisus-vita-de-vie&k=6E0100868F0646DAAC5E9F3C263DCB93.

Din îmbinarea diferitelor pasaje biblice sau patristice, în secolul al XII-lea a început să apară în Germania, în arta eclesială, o imagine cu Iisus Hristos zdrobind strugurii într-un teasc, ca simbol al răstignirii. Din secolul al XIV-lea, imaginea teascului mistic se transformă, Hristos Însuși fiind Cel care este zdrobit (Onețiu, 2020, p. 188).

Motivul viței-de-vie este străvechi, numărându-se printre primele simboluri creștine, create începând cu secolul al II-lea d. Hr. și-L reprezintă pe Hristos și pe creștini: „Eu sunt vița, voi sunteți mlădițele (Ioan 15,5). În spațiul ortodox are loc o schimbare majoră a acestei reprezentări iconografice: Iisus nu este stors ci oferă El Însuși vinul dătător de viață obținut din ciorchinele care-i iese din trup. Din perspectivă teologică, acestei reprezentări i se poate asocia un fragment din rugăciunea pe care o rostește preotul în taină, în cadrul Sfintei Liturghii, în timpul cântării heruvicului: „Că Tu ești Cel care aduci și Cel care Te aduci, Cel care primești și Cel care Te împarți, Hristoase, Dumnezeul nostru" (*Liturghierul pastoral*, 2004, p. 174), Hristos fiind – din perspectiva învățăturii de credință – atât Arhiereul cât și Jertfa efectivă. Ca Dumnezeu, Hristos *aduce* și *primește* Jertfa, iar ca om *Se aduce* Jertfă.

Cea mai veche reprezentare a acestei teme în spațiul românesc, datând din jurul anului 1652, este o miniatură din *Slujbelnicul* Mitropolitului Simeon Ștefan al Ungrovlahiei (1648-1688), asupra căreia s-au aplecat câțiva cercetători români: George Popescu-Vâlcea (1943), Ionuț Gînscă (1999), iar recent, un foarte amplu studiu a fost realizat de către părintele profesor Jan Nicolae (2010). Scena îl are în centru pe Hristos, așezat pe Sfânta Masă, având în jurul Său instrumentele torturii și pe trupul Său semnele pătimirii. Din coasta dreaptă a Mântuitorului crește o viță-de-vie, arcuindu-se în jurul brațelor crucii, iar ultimul ciorchine este

zdrobit cu mâinile de către Hristos, într-un potir euharistic. Părintele Jan Nicolae afirmă că această miniatură, fiind cea mai veche din spațiul românesc, a devenit, cel mai probabil, model pentru reprezentări ulterioare (Onețiu, 2020, p. 189).

În secolul al XVIII-lea, în Transilvania, tema apare foarte frecvent zugrăvită atât în icoanele pe sticlă cât si în pictura murală.

TEHNICA PICTURII PE STICLĂ

1. Tehnica străveche a picturii pe sticlă

Chiar dacă nu se poate preciza cu exactitate când a fost folosită pentru prima dată sticla ca suport pentru pictură și nici când a fost descoperită sau în ce fel, se poate afirma cu tărie că sticla s-a născut în Orientul Apropiat și a fost întrebuințată în diferite scopuri de fenicieni, egipteni, palestinieni și babilonieni, iar ca suport pentru pictură a fost folosită pe scară largă în arta elenistică; de asemenea, s-au găsit medalioane de sticlă pictată reprezentând scene sau simboluri religioase în catacombele romane, locul de refugiu al primilor creștini, fapt favorizat de descoperirea procedeului de prelucrare a sticlei prin suflare.

După căderea Romei, Bizanțul devine principalul centru de producere a sticlei; aici se va practica și procedeul de pictură pe sticlă, tehnică pe care Bizanțul o va importa în Italia secolului al XIV-lea, unde fusese uitată între timp și de unde se va disemina în centrul și apusul Europei (Dancu & Dancu, 1975, p. 10).

Trebuie să menționăm faptul că ne referim la pictura pe dosul sticlei și nu la tehnica vitraliului, atât de apreciată în Occident și față de care se deosebește fundamental. Ca tehnică, icoana pe sticlă se deosebește de toate celelalte tipuri de creație, datorită faptului că efectul estetic este obținut prin lucrarea piesei pe versoul suportului (placa de sticlă), realizându-se astfel întâi detaliile apoi volumele mari și de abia la urmă fondul. Un efect special este conferit de contururile negre puternic marcate și de suprafețele de culoare puse plat, aproape nevalorat (Cios & Popescu, 1995, p. 225).

Particularitatea acestei tehnici constă în faptul că stratul pictural se aplică în ordine inversă pe una din suprafețele sticlei, suprafața de lucru devenind astfel spatele lucrării, „dosul" cum era numită de țăranii iconari. În acest fel, sticla îndeplinește dublu rol, pe de o parte acela de suport pentru pictură, iar pe de alta acela de protecție a picturii față de posibile zgârieri sau depuneri diverse, motiv pentru care avem lucrări păstrate încă de la începutul fenomenului (Dancu & Dancu, 1975, p. 9).

2. Materialele și tehnica icoanelor țărănești

Apariția ca fenomen de masă a picturii pe sticlă este intim legată de prezența atelierelor de fabricare a sticlei, ateliere numite în limbaj popular „glăjării", sticla fiind denumită „glajă". Conform unui studiu documentat al dr. Herbert Hoffman publicat în 1972, menționat de soții Dancu (Dancu & Dancu, 1975, p. 15), existau numeroase glăjării în zona Transilvaniei încă din anul 1541, urmând ca în secolele XVII și XVIII numărul acestora să crească considerabil. Este de remarcat faptul că cele mai vestite centre de pictură se află tocmai în apropierea acestor sticlării, artiștii populari putând să își procure sticla necesară de aici.

Așadar, **sticla** folosită în icoanele transilvănene ale sec. XVIII și XIX provenea, înainte de industrializare, din așa-zisele „glăjării", adică ateliere de producere manuală a sticlei, unde aceasta se producea în cantități mici și la dimensiuni reduse, în special pentru ochiurile de geam; pe măsură ce tehnologia a avansat și s-au putut obține foi de sticlă mai mari, apar și icoanele de dimensiuni mari, caracteristice celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea și celui de-al XX-lea secol (Roșca, 2010, p. 18).

Sticla produsă manual are o suprafață neregulată; întinderea și călcarea manuală a pastei de sticlă produce de cele mai multe ori inegalități datorate imposibilității menținerii unei

temperaturi ridicate pe întreg procesul de producție al foii de sticlă; rezultatul era obținerea unor foi sau plăci de sticlă cu grosime variabilă, între 0,5 și 1,5 mm , în care adesea, erau prinse bule de aer, care, deși considerate mici imperfecțiuni, dădeau un farmec aparte sticlei. Suprafața neregulată a sticlei împrăștie lumina într-un fel de licărire unduioasă, sporind și mai tare farmecul icoanei, făcând să strălucească și mai tare culorile deja puternice (Dancu & Dancu, 1975, p. 9).

Din perspectiva tehnicii, pentru realizarea desenului pe sticlă se folosea un desen făcut în prealabil pe o coală de hârtie, numită ***izvod*** în zona Nicula, *formă* pe Valea Sebeșului, *tipar* în zona Brașovului și *mătării* în Țara Oltului; deși portă denumiri diferite este vorba de același principiu: un desen realizat pe hârtie, în contur, cu cerneală neagră sau tuș, care urma să fie copiat inversat pe sticlă. Acesta constituia scheletul compozițional al viitoarei icoane, numit în termeni țărănești „urzeală". Astăzi desenul se face pe hârtie de calc, în vechime se făcea pe hârtie obișnuită care se ungea cu grăsime sau cu petrol pentru a deveni transparentă și pentru a putea fi, în acest fel, copiat desenul inversat pe sticlă. (Dancu & Dancu, 1975, p. 37).



Izvoade după icoane de sec. XIX, Nicula[1]

[1] Desene realizate de Trif Claudia.

Trasarea desenului pe sticlă se făcea la început cu ajutorul unei pensule subțiri din păr fin, mai târziu cu pana de gâscă și ulterior cu penița de oțel. **Conturul** se desena cu cerneală neagră obținută din negru de fum, numită de către iconari „chindruț", dizolvată fie în soluție diluată de clei animal cu adaos de alaun, un mineral natural cu diverse proprietăți, cunoscut în denumire populară drept „piatră acră", sau în soluție de gălbenuș de ou diluată cu alcool. Desenul de contur și cel din interiorul formelor, precum luminile sau diferite accente, se așază primele pe suprafața sticlei; acestea vor rămâne „în fața culorii", straturile picturale așternându-se în ordine inversă fată de pictura de șevalet; apoi urmează așternerea culorilor acoperind întreaga suprafață. Primele culori folosite de către iconarii de la Nicula erau pigmenți și oxizi metalici, unii procurați din natură, iar alții cumpărați; astfel albul se obținea din piatră de var, galben și ocru din pământ galben, roșu din miniu sau săruri de cupru și aur, verdele din oxid de cupru și săruri de crom, brunul și violetul din mangan, albastrul din săruri de cobalt sau din azurit. **Bulgării de culoare** se pregăteau și se transformau în prafuri fine, potrivite pentru pictură; procesarea era făcută manual, prin frecarea pulberilor colorate pe o piatră netedă de granit sau marmură cu o altă piatră dură, numită în limbaj popular „lufăr" la Nicula și „chisălog" în zona Valea Sebeșului. Această **pulbere fină de culoare** se amesteca cu o **emulsie** formată din clei animal, gălbenuș de ou și ulei de in în proporții variabile, la care se adăuga fiere de bou sau oțet, pentru a evita alterarea culorilor; uneori culorile se amestecau doar cu firnis, o soluție făcută din ulei vegetal sau din rășini și oxizi metalici, la care se adăuga sicativ; datorită modului de obținere, culorile vechi prezentau variații în interiorul tonului, pigmentul fiind mai neuniform distribuit (Dancu & Dancu, 1975, p. 37).

Culorile vechi, preparate de iconari au o prețiozitate deosebită; unele culori au transparență sporită (culorile minerale), altele sunt opace (albul, ocru, cărămiziu); variațiile tonale ale icoanelor vechi și armonia delicată a culorilor nu se va mai întâlni la icoanele secolului al XX-lea, pictate în culori obținute industrial; acestea diferă considerabil de culorile obținute in atelier; culorile gata pregătite, în tuburi, au pigmenți cu o densitate mai mare, creând un alt efect optic; ele apar mai saturate, mai intense și dau, de cele mai multe ori, un ton strident picturii (Dancu & Dancu, 1975, p. 38).

După uscarea completă, pe spatele picturii se aplica un strat de terebentină, ceea ce-i conferea rezistență la umezeală. Deoarece suportul de sticlă era foarte fragil, a necesitat protejarea lui cu un spate de lemn, un **capac** care se aplica pe ramă în partea din spate și care închidea astfel icoana ca într-o cutie de lemn; aceste capace aveau o grosime de 2-3 cm în, la icoanele mai vechi era cioplit cu barda, iar mai târziu era tăiat cu fierăstrăul; acest capac era absolut indispensabil pentru protecția lucrării, mai ales dacă ne gândim că de cele mai multe ori icoanele urmau a fi transportate la distanță.

Rama este un element important în ansamblul icoanei, având și o funcție estetică; la icoanele mai vechi, rama era simplă, eventual profilate cu câteva șanțuri și băițuită în brun închis; decorația unei rame variază în funcție de zona și perioada de timp în care a fost lucrată icoana, sau constituie, de multe ori, o semnătură personală a iconarului, acest aspect ajutând experții în munca de datare sau de identificare a iconarului; astfel vom întâlni rame cu diferite ornamente care continuă decorul picturii, sau colorate în tonuri de albastru și roșu, castaniu și roșu, sau au diferite arabescuri (Dancu & Dancu, 1975, p. 38).



Tipuri de rame folosite de vechii iconari

ORIGINEA ICOANEI PE STICLĂ DIN TRANSILVANIA

Din nefericire nu avem nici un document care să facă referire la începutul fenomenului de pictare a icoanelor pe sticlă la românii din Transilvania, știm doar că tehnica pictării pe sticlă a apărut în nordul Transilvaniei prin icoanele aduse de negustorii ambulanți care își desfăceau și la noi mărfurile produse din belșug în Boemia, Austria și Slovacia.

Cu toate acestea, minunea petrecută în biserica satului Nicula, în data de 15 februarie 1694 (Bojor, 1930, p. 102), sau după alți autori anul 1699 (Dancu & Dancu, 1975, p. 42), când icoana „Maicii Domnului cu Pruncul în brațe", pictată de preotul Luca din Iclod, a lăcrimat în prezența unor ofițeri și soldați austrieci aflați la acel moment în biserică, a stârnit, desigur, mare vâlvă. Există un raport redactat în 28 martie 1699 pe baza declarațiilor a 28 de persoane, care au mărturisit sub jurământ că au văzut icoana plângând (Dumitran, 2011b, p. 34). În „Historia Thaumaturgae Virginis Claudiopolitanae", tipărită la Cluj în 1736 sunt nominalizați cei 28 de martori)[1].

Ne putem cu ușurință imagina urmările unui astfel de fapt, amploarea fenomenului și efectele produse până dincolo de granițele Transilvaniei. Mulțimi de pelerini veneau cu credință înspre Nicula, în speranța că li se vor împlini rugăciunile și cererile adresate Maicii Domnului și, cel mai probabil, mulți dintre ei doreau să plece acasă cu un obiect

---

[1] Pentru aprofundare, recomandăm studiul domnului Blasen, Philippe Henry, „Minunea de la Nicula: confruntarea dintre procesul verbal al anchetei (1699), Maria Virgo Claudiopolitana (1714) și Historia Thaumaturgae Virginis Claudiopolitanae (173[6])", Studia Theologia Catholica 1 (2013), pp. 77–95.

drept amintire. Făcând analogie cu fenomenul icoanelor pe sticlă asociat marilor pelerinaje religioase din Europa, același cercetător pe care l-am amintit anterior, Friedrich Knaipp, susține că în centre vestite din Austria exista obiceiul producerii în masă de icoane pentru alimentarea marilor pelerinaje religioase din Europa, iar în cel din Sandl se produceau icoane pentru export trimise, printre altele și în Transilvania; mărturie pot sta icoanele cunoscute ca provenind din atelierele din Sandl care au fost ulterior reproduse de țăranii transilvăneni (Dancu & Dancu, 1975, p. 18).

La Nicula, vânzătorii ambulanți găseau un loc extraordinar de desfacere a mărfii, ba chiar se pare că au venit fie temporar, fie definitiv, pictori de origine germană sau cei din centrul de la Sandl după slăbirea producției de acolo. Unii au încercat să se stabilească la Nicula pentru a picta icoane pentru români; așa cum era de așteptat, negoțul cu icoane a fost preluat în scurt timp de meșteri niculeni, care au deprins meșteșugul pictării icoanelor pe sticlă, nu foarte complicat și relativ ieftin; aceasta ar fi cea mai plauzibilă explicație pentru începutul fenomenului icoanei pe sticlă din Nicula.



Maica Domnului cu Pruncul,
pictată de preotul Luca din Icold, sf. sec. XVII

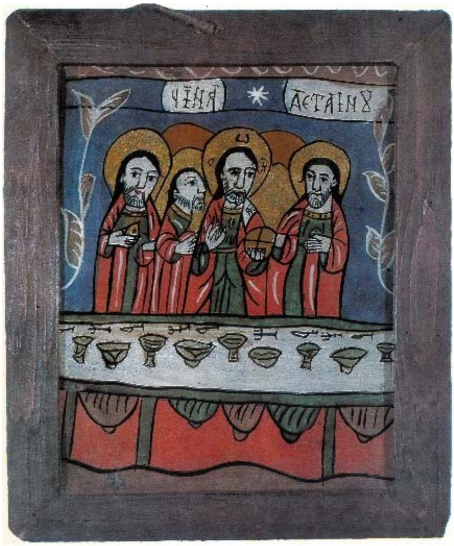
ELEMENTE DE ESTETICĂ

1. Estetica icoanei niculene

Icoana niculeană este caracterizată de formatul relativ mic, aproximativ 25/30 cm; acest aspect a fost respectat unanim până la mijlocul secolului al XIX-lea, compoziții cu scheme apropiate, înscrise pe verticală; aceasta a dus la simplificarea schemelor iconografice la maxim (ex. Cina cea de taină, când la eveniment participă doar 5 apostoli în loc de 12, ceilalți fiind sugerați prin îmbinarea tip solzi de pește a aureolelor, procedeu prezent și în pictura bizantină (Dancu & Dancu, 1975, p. 54).

Esențializarea este trăsătura definitorie a icoanelor niculene, prin simplificarea la maxim a formei, limitarea desenului la liniile esențiale care sunt în măsură să transmită esența subiectului înfățișat.

Putem astfel să vorbim despre o adevărată abreviere a imaginilor, prin înlăturarea oricărui detaliu neesențial, acesta fiind un aspect comun cu arta bizantină, obținut din același tip de gândire. Acțiunea de desenare a icoanei era numită de iconarii niculeni „scriere"; astfel, unii dintre ei scriu în linii de grosime egală, lăsate de pana de gâscă sau penița de oțel, alții în linii variabile, desenând cu pensula, această urmă de o plasticitate deosebită constituia totodată și un tip de valorație (Dancu & Dancu, 1975, p. 55).



Cina cea de taină[1], Nicula

Procedeele tehnice ale icoanelor pe sticlă păstrează o anumită unitate, fiind relativ comune în toate zonele de producere a icoanei pe sticlă. Elementele care diferențiază aceste zone țin de stilul și modul de redare a iconografiei, existând variații ale acestora de la o zonă la alta sau, mergând dinspre general spre particular, de la o familie la alta.

Legat fiind de vechiul obicei al zugravilor de biserici de a nu-și semna operele, nici pictorii icoanelor pe sticlă nu își semnau icoanele, în marea lor parte, preferând să rămână autorii anonimi și modești ai unor lucrări care să vorbească singure despre autorii lor; avem doar mici excepții în care întâlnim prenumele iconarului, sau, mai des, anul producerii icoanei; pe de altă parte, universul țăranului român era destul de limitat, în general restrângându-se în jurul comunității sale, spațiu în care toată lumea se cunoștea și, deci și iconarul zonei era cunoscut și nu necesita să își semneze lucrările; un alt

1 DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.17, Cina cea de taină, Nicula, sf. sec. XVIII – înc. sec. XIX, Muzeul Satului, București.

aspect de luat în considerare ar fi acela al conștiinței că nu este decât un meșteșugar care copiază izvoade; abia mai târziu, când iconarul introduce elemente de creație personală capătă conștiința participării la creație și își vor semna operele; doar după mijlocul secolului al XIX-lea se disting câțiva iconari cu talent deosebit și individualitate puternică, care vor depăși de cadrul fix al izvodului și rigoarea canonului, reușind să creeze o artă specific românească, inspirată din zestrea inepuizabilă a folclorului; aceștia sunt cei care și-au semnat și datat lucrările (Dancu & Dancu, 1975, pp. 39–40).



Prohodul Domnului,[2] Nicula



Învierea Domnului,[3] Nicula

Din punctul de vedere al izvoadelor utilizate, unele icoane sunt realizate după același izvod de mai multe generații, cu toate că treptat s-au observat modificări, dezvoltarea unei tendințe spre decorativism (Roșca, 2010, p. 18), iar din dorința

---

[2] Micu, C., & Sintiuan, M. *Icoane din patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei. Catalogul colecției*. Digital Data, Cluj-Napoca, 2011, pl.120, Prohodul Domnului, Nicula, sf. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[3] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.133, Învierea Domnului, Nicula, sf. sec. XIX – încep. sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei. *subliniez că la toate imaginile această mențiune reprezintă apartenența stilistică a icoanei și nu locul de proveniență.

de a scurta timpul de execuție al unei lucrări s-a ajuns uneori la o execuție grăbită, adeseori chiar neglijentă.

Inscripțiile de pe icoanele pe sticlă ar putea stârni un interes aparte din perspectiva analizei. Ținând cont de faptul că mulți dintre iconarii vechi nu știau carte, de multe ori întâlnim inscripții greșite pe icoane, litere copiate invers sau lipsă, cuvinte înțelese greșit și redate parțial, fapt ce nu îi deranja nici pe cumpărători, aceștia fiind și ei la fel de nepricepuți în știința scrierii și a cititului; dar acest fapt face parte din farmecul icoanelor vechi și nu știrbește cu nimic frumusețea icoanelor autentice.

a. Desenul

Cea mai evidentă caracteristică a desenului icoanelor pe sticlă este așa-numita „ornamentalizare a desenului"; acest aspect include nu numai decorul floral abundent de pe fundal, chenarul icoanei și fondul, ci chiar personajele sunt tratate ca ornamente (Dancu & Dancu, 1975, p. 53):



Maica Domnului cu Pruncul[4], Nicula



Iisus și Ioan copii[5], Nicula

---

[4] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.57, Maica Domnului cu Pruncul, Nicula, încep. sec. XIX, Colecția Kessler.

[5] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.17, Iisus și Ioan copii, Nicula, mijl. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

Desenul reprezintă scheletul imaginii, care, repetat de sute de ori, devine o rutină și, de cele mai multe ori capătă un caracter personal, în acest fel putând fi un indiciu asupra paternității icoanei. Ductul liniei poate varia de la o descriere unduioasă, lină, la o rețea rigidă, geometrizată.



Masa Raiului[6], Nicula



Punerea în mormânt[7], Mărginimea Sibiului

---

[6] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.186, Masa Raiului, Nicula, încep. sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[7] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.137, Punerea în mormânt, în album apare MORMÂNTUL DO(MNULUI) NO(STRU) (IS)US (CR)ISTOS, Nicula, 1864, Colecția Jianu.

În cazul unor iconari niculeni se constată o tendință spre simetrie (nu numai în compozițiile cu axa mediană, ci și în tratarea anatomiei sau a drapajelor); această simetrie, de altfel, este o caracteristică a artei populare.



Sfinții Împărați Constantin și Elena, Nicula[8]



Învierea Domnului[9], Nicula

[8] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.283, Sfinții Împărați Constantin și Elena, Nicula, sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[9] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.129, Învierea Domnului, Nicula, sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

Un alt aspect caracteristic este cel al includerii stereotipe în compoziție a elementelor decorative, străine scenei religioase, dintre acestea cel mai des întâlnite fiind vrejurile și rujele (stilizări de elemente vegetale, respectiv stilizări ale florii de trandafir).



Maica Domnului cu Pruncul[10], Nicula



Învierea Domnului[11], Nicula

b. Culoarea

Dintre toate centrele de icoană, Nicula este cel care a oferit icoanelor cele mai evidente calități picturale, desenului concis fiind dublat de o cromatică gravă și puternică[12] (Dancu & Dancu, 1975, p. 55).

Cercetătorii au constatat faptul că până la mijlocul secolului al XIX-lea, iconarii niculeni foloseau doar opt culori de bază, aspect ce a contribuit, probabil la această performanță artistică: alb, negru, ocru, brun, roșu-cărămiziu, verde-oliv,

---

[10] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.38, Maica Domnului cu Pruncul, Nicula, încep. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[11] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.136, Învierea Domnului, Nicula, încep. sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[12] Dancu, J., & Dancu, D. (1975). *Pictura țărănească pe sticlă*. Meridiane, p. 55.

albastru-gri sau de cobalt și aur (desigur în cantități mici, la aureolă sub formă de foiță). Tenta este plată, tonurile pure, dar saturate și prețioase, cu forță de expresie aproape egală, dar deloc stridente (Dancu & Dancu, 1975, p. 56).



Iisus Învățător[13], Nicula



Cina cea de taină[14], Nicula

[13] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.2, Iisus Învățător, Nicula, sf. sec. XVIII – încep. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[14] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.94, Cina cea de taină, Nicula, sf. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

Un element caracteristic icoanei niculene este acela că nu se practicau amestecuri de tonuri, nu se valorează tonul prin degradeuri, ci, cel mult, se dublează liniile cu o nuanță mai închisă sau cu alb; variațiile de ton pe care le percepem noi azi privind icoanele vechi, se datorează fie unor diferențe între pigmenții folosiți, fie îmbătrânirii culorii (Dancu & Dancu, 1975, p. 56)



Buna Vestire[15], Nicula



Masa Raiului[16], Nicula

În icoanele pe sticlă carnația se reprezenta întotdeauna cu alb, veșmintele cu roșu, și verde, părul cu negru, în șuvițe lungi ce încadrează fața, sporind astfel contrastul, albastrul este pus în fundal, creând iluzia adâncimii; de asemenea, pentru fundaluri foloseau aurul sau, mai des ocrul, care înlocuia vizual aurul; vedem astfel cum, fără să știe, iconarii niculeni aplicau legile ***perspectivei cromatice***, observând, probabil acest mecanism în icoanele pe lemn din bisericile satului (Dancu & Dancu, 1975, p. 56).

[15] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.154, Buna Vestire, Nicula, sf. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[16] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.186, Masa Raiului, Nicula, încep. sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.



Iisus Învățător[17], Nicula



Masa Raiului[18], Nicula

Deși niciunul din iconarii niculeni nu era știutor de carte și nici pictor cu școală, neavând astfel cunoștințe de anatomie, aceștia aplică întotdeauna o supradimensionare a figurii umane, îndeosebi din dorința de a arăta importanța personajului principal; cu siguranță că și acest aspect, caracteristic artei bizantine, a fost preluat – voluntar sau nu, conștient sau nu – din icoanele din biserică; această supradimensionare se încadrează în artă în așa numita ***perspectivă ierarhică***, a semnificației, personajul principal fiind reprezentat în dimensiuni mărite, chiar dacă este în plan îndepărtat; în această logică, toate elementele compoziției sunt reprezentate conform importanței ierarhice sau a semnificației simbolice; de exemplu, capul este supradimensionat în proporție cu corpul și cu mâinile (Dancu & Dancu, 1975, p. 57).

[17] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.1, Iisus Învățător, Nicula, sf. sec. XVIII, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[18] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.182, Masa Raiului, Nicula, sf. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.



Sfântul Nicolae[19], Nicula



Maica Domnului îndurerată[20], Nicula

---

[19] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.57, Sfântul Nicolae, Nicula, 1867, Muzeul Satului.

[20] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.69, Maica Domnului îndurerată, Nicula, sf. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

c. Chenarul

Chenarul, element specific icoanelor niculene vechi – chenar de factură populară alcătuit din spirale sau cârlige, care se întretaie din loc în loc – a fost preluat, cu siguranță, din icoanele pe lemn transilvănene, din arhitectura bisericească, îndeosebi din acel brâu care înconjoară biserica și, nu în ultimul rând, din arhitectura populară, bine-cunoscută fiind frânghia împletită ce apare pe porțile maramureșene. Atât în cazul porților maramureșene sau a bisericilor maramureșene de lemn, brâul este alcătuit dintr-o frânghie răsucită, o torsadă și are un simbolism clar, reprezentând noțiunea infinitului, a vieții veșnice, rolul acestuia fiind acela de a încadra zona sacră (Dancu & Dancu, 1975, p. 57).



Maica Domnului Jalnică[21], Nicula



Sfântul Gheorghe[22], Nicula

Și în cazul icoanei pe sticlă, chenarul apare pe trei laturi ale icoanei, încadrând scena sau personajul, asemenea unui arc de triumf; acest tip de chenar apare la icoanele mai vechi,

---

[21] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.9, Maica Domnului Jalnică, Nicula, sf. sec. XVIII, Colecția Kessler.

[22] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.31, Sfântul Gheorghe, Nicula, încep. sec. XIX, Colecția Bidian.

aparținând secolului al XVIII-lea și primelor două treimi ale secolului al XIX-lea. După această perioadă, până la Primul Război Mondial, icoanele prezintă, aproape fără excepție un chenar cu lujere din trandafiri roșii stilizați într-o mare varietate de forme, numiți „ruje" (Dancu & Dancu, 1975, p. 58).



Sfântul Gheorghe[23], Nicula



Iisus și Ioan copii[24], Nicula

[23] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.261, Sfântul Gheorghe, Nicula, sf. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[24] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.27, Iisus și Ioan copii, Nicula, încep. sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

2. Estetica icoanelor mai noi de Nicula

Din pricina unei așa-numite perioade „decadente”, icoanele pe sticlă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX sunt considerate mult inferioare celor mai vechi, de Nicula, însă nu trebuie să le refuzăm acestora din urmă statutul de opere de artă, având și ele un farmec propriu. Acestea, de dimensiuni mai mari, de aproximativ 40/50 cm sunt pictate de cele mai multe ori pe sticlă industrială, icoana fiind lipsită astfel de farmecul sticlei prelucrată manual, în glăjării (Dancu & Dancu, 1975, p. 58).

Privindu-le din perspectiva decorativului, florile, întâlnite și până acum, se supradimensionează, ocupând tot mai mult din spațiul compoziției, și dezvoltă ramuri pe care le organizează sub formă de boltă deasupra icoanei, sau încercuind întreaga scenă; dominanta cromatică devine roșul, prezent în flori și veșminte, fundalul se deschide, devine mai luminos, luând nuanțe de alb și albastru ceruleum deschis; din nefericire, în această perioadă de final de secol XIX și început de secol XX, întreaga icoană suferă o degradare de ordin estetic și cromatic: desenul devine neîngrijit, cromatica stridentă, șocantă, sonoră, „ajutată” și de apariția culorilor industriale, care nu mai au nici pe departe prețiozitatea celor preparate în atelier de țărani; mărirea formatului icoanei nu vine întotdeauna și cu schimbarea proporțională a șablonului – după cum constată cercetătorii Dancu – ceea ce a dus la umplerea spațiului liber obținut cu elemente decorative care sufocă compoziția (Dancu & Dancu, 1975, p. 59).



Sfântul Gheorghe[25], Nicula

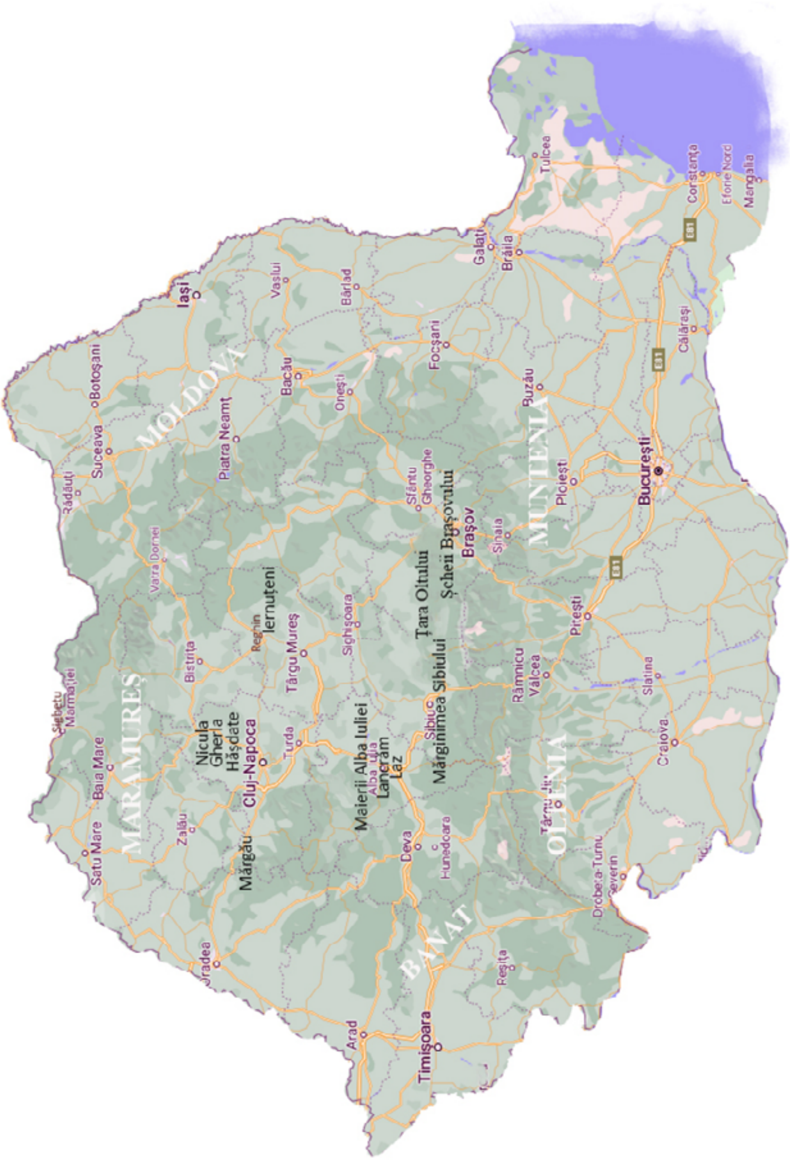


Sfinții împărați Constantin și Elena[26], Nicula

[25] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.269, Sfântul Gheorghe, Nicula, a doua jum. a sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[26] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl. 287, Sfinții împărați Constantin și Elena, Nicula, sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

CENTRE IMPORTANTE ȘI ȘCOLI DE PICTURĂ PE STICLĂ



1. Școala de pictură pe sticlă de la Nicula

Școala de pictură pe sticlă de la Nicula este probabil cea mai cunoscută și cu siguranță cea mai veche din țară, denumită generic „școala de la Nicula”. Icoanele atribuite acestui sat au fost pictate nu numai la Nicula, ci și în localitățile vecine, Gherla și Hășdate. Este cea mai bine reprezentată școală în colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei, din totalul picturilor pe sticlă, 306 (peste 60%) fiind originare din acest centru. Astfel, putem afirma faptul că școala de pictură pe sticlă de la Nicula rămâne centrul de referință pentru icoana pe sticlă din Transilvania.

Ca o frumoasă „rânduială a lui Dumnezeu”, sesiza cercetătoarea Teodora Roșca, există o coincidență de nume între primul iconar care a pictat-o pe Maica Domnului Hodighitria, conform tradiției, însuși Sf. Apostol Luca și preotul-pictor Luca din Iclod, cel care avea să picteze icoana Maicii Domnului Hodighitria, icoana făcătoare de minuni de la Mănăstirea Nicula, ca izvod primordial al icoanei pe sticlă (Roșca, 2010, p. 200).

Este necesar să menționăm faptul că școala de Nicula înseamnă nu numai localitatea Nicula, ci și zonele din apropiere, care cuprind atât orașul vecin, Gherla, cât și satele înconjurătoare. Inițial, acest meșteșug era organizat a fi desfășurat în familie, toți membrii contribuind la facerea unei icoane, asigurându-se astfel și transmiterea acestuia generațiilor următoare.

Din perspectivă tipologică, icoanele de la Nicula se împart într-o mare varietate, acestea fiind atât de inspirație apuseană, cât și răsăriteană. O caracteristică a icoanelor de Nicula este aceea a dimensiunilor lor foarte mici, acestea

având la finalul secolului al XVIII-lea, începutul secolului al XIX-lea, aproximativ 30/20 cm.

Caracteristica școlii niculene constă în simplitatea compoziției și a formelor, în faptul că linia are un duct fluent, plin de siguranță, cromatica fiind pusă în acord cu vigoarea liniei; școala niculeană folosește culori complementare cu tonuri puternice, bine echilibrate (Micu & Sintiuan, 2011, p. 11).

Deși icoanele școlii de pictură de la Nicula nu erau semnate, cercetătorii au reușit să identifice nu mai puțin de 28 de nume de astfel de iconari (Dancu, 1975, p. 135), dintre care îi menționăm pe Ioan Moga, Vasile Tămaș, Emil Weiss, Moris Hackmann, Maria Chifor I, Maria Chifor II. În prezent, atelierul mănăstirii Nicula este dus mai departe de călugări dăruiți, datorită părintelui Ilarion Mureșan, care, printr-o dragoste nemărginită față de tradiții și de frumos s-a străduit să țină în viață acest crâmpei de credință autentică.

2. Școala de pictură pe sticlă de la Iernuțeni

Icoanele pe sticlă „de la Iernuțeni", localitate situată pe Valea Mureșului, în județul Mureș – se disting prin dimensiunile mai generoase, compoziție și desen, având un stil aparte față de celelalte școli; se pare că perioada în care au fost pictate aceste icoane pe sticlă este cuprinsă între anii 1796-1808, autorul acestora fiind, cel mai probabil, meșterul Sandu Popa[1].

[1] Stabilirea cu exactitate a identității pictorului Sandu Popa este una dificilă, părerile cercetătorilor fiind diferite. Astfel, soții Dancu, în *Pictura țărănească pe sticlă* (1975) au dedicat un capitol aparte icoanelor din Iernuțeni, localizând pe Popa Sandu la Iernuțeni, conform lui Ion Apostol Popescu (Dancu & Dancu, 1975, p. 64). Marius Porumb însă, într-o recenzie la cartea soților Dancu, vine cu ipoteza că Popa Sandu (de la Joseni) nu ar fi autorul, ci donatorul a patru icoane care îi sunt atribuite. O analiză complexă a acestui subiect o face doamna Ana Dumitran în următorul studiu: Dumitran, Ana, „Despre icoanele pe sticlă așa-numite de Iernuțeni", *Annales Universitatis Apulensis* (2011), pp. 131–180.

Prezente pe un teritoriu vast în centrul Transilvaniei (Gheorgheni-Cluj-Huedin pe est-vest și Mureșenii Bârgăului – Seliștat pe nord-sud), icoanele de Iernuțeni se caracterizează prin prezentarea monumentală a portretelor de sfinți, decorativismul coloritului, formatul mare (aproximativ 47/60 cm), fondul aurit în întregime, uneori decorat cu flori multicolore în formă de stea, precum și prin datarea lor cu litere chirilice (Dancu & Dancu, 1975, p. 62).



Maica Domnului cu pruncul[2], Iernuțeni



Sfântul Nicolae[3], Iernuțeni

Desenul icoanelor de Iernuțeni este trasat în linii curbe, șerpuitoare, de grosime egală, sigur și precis, având o linie grațioasă, ce transmite un anumit dinamism, o stare de vibrație interioară (Rustoiu et al., 2008, p. 21); o altă caracteristică a icoanelor pe sticlă de Iernițeni este aceea că urechile personajelor au o formă tipică, sub formă de toartă,

---

[2] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.309, Maica Domnului cu Pruncul, Iernuțeni, sf. sec. XVIII-încep. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[3] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.313, Sfântul Nicolae, Iernuțeni, încep. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

ieșind din forma capului ca niște protuberanțe; cercetătorii Dancu observă și faptul că mâinile și picioarele personajelor sunt atent copiate după icoanele pe lemn; de altfel, întreaga compoziție transpusă pe sticlă, se pare că era la origine aceea a unei icoane pe lemn, acest fapt o este vizibil atât în compoziție, cât și în alegerea fundalului din foiță de aur (Dancu & Dancu, 1975, p. 62).

Din perspectivă cromatică se observă că dominant este un albastru-gri deschis, sau alb valorat cu gri, roșu de fier și verde-oliv. Tematica icoanelor pe sticlă de Iernuțeni este una relativ restrânsă: Sfântul Arhanghel Mihail, Sf. Ierarh Nicolae, Maica Domnului cu Pruncul, Iisus Pantocrator și Sfânta Treime (Dancu & Dancu, 1975, p. 63).

Cercetătorii au păreri diferite pe marginea numelor autorilor acestor icoane, dar sunt în consens referitor la faptul că este vorba de un grup de icoane aparținând aceluiași atelier. Faptul că vorbim despre icoane de mari dimensiuni, datate, au dus la o posibilă teorie conform căreia icoanele de Iernuțeni erau icoane de iconostas pentru bisericile mai mici ale unor comunități sărace, care nu își permiteai icoane pe lemn (Roșca, 2010, p. 201).

Icoanele de Iernuțeni sunt ușor de identificat datorită formatului mare și a fundalului acoperit din abundență cu foiță de aur, cu o tematică oarecum restrânsă la chipurile redate îndeobște în icoanele împărătești (Dumitran, 2011, p. 131).

3. Școala de icoane pe sticlă din Șcheii Brașovului

Centrul de pictură din Șcheii Brașovului s-a dezvoltat în urma „emigrării” unora dintre pictorii de la Nicula (zugravii de aici încep să se confrunte cu problema excesului de marfă și încearcă să se așeze în localități relativ

îndepărtate, pentru a-și putea continua meșteșugul). Cerințele noului mediu, dar și influențele venite dinspre pictura religioasă în Țara Românească determină modificări semnificative în dimensiune, compoziție, desen și cromatică. Se pare că producția din acest centru începe în secolul al XIX-lea, iconarii veniți de la Nicula fiind nevoiți să se adapteze unor noi cerințe, drept urmare cresc considerabil dimensiunile icoanelor, ajungându-se la dimensiuni mari de 45/50 cm în mod frecvent, cele mai mari icoane pe sticlă ale acestei școli ajungând la dimensiunea de 65/75 cm (Dancu & Dancu, 1975, p. 66).

În perioada de apogeu în ceea ce privește producția din acest centru (sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX), se lucra în ateliere mici cu până la cinci lucrători, cu o producție de până la 20 de icoane pe zi; din momentul în care se ajunge la producția în serie, caracteristicile acestor icoane suferă modificări: schematizarea desenului, execuția mai puțin îngrijită, ducerea la extrem a decorativismului, a coloritului, fapt sporit și de utilizarea culorilor de proveniență industrială. Supradimensionarea icoanelor se produce în detrimentul calității: personajele sunt supradimensionate, aduse în prim-plan, înghesuite în compoziții sufocate de figuri și elemente decorative; în dorința de a delimita mai clar formele, desenul devine mai pronunțat în contur negru, destul de dur; culorile sunt violente, crude, nemaipăstrându-se perspectiva cromatică precum în capodoperele niculene. Astfel, aceste icoane pe sticlă din Șcheii Brașovului sunt catalogate ca fiind icoanele pe sticlă cu cel mai violent cromatism din pictura românească, a căror dominantă este acordul culorilor de bază: roșu, galben, albastru (Dancu & Dancu, 1975, p. 66).



Maica Domnului îndrumătoarea[4], Șcheii Brașovului



Sfântul Haralambie[5], Șcheii Brașovului

Ramele icoanelor pe sticlă din Șcheii Brașovului sunt late de aproximativ 8-10 cm, fiind mărite proporțional cu dimensiunile sticlelor și au o nuanță severă de brun-închis;

---

4 Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.381, Maica Domnului îndrumătoarea, Șcheii Brașovului, sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

5 Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl. 395, Sfântul Haralambie, Șcheii Brașovului, Sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

profilate cu două-trei șanțuri sau netede, în ultima perioadă ramele au fost ornamentate cu pieptenul, în încercarea de a imita fibra lemnului sau furnirul mobilei Biedermeier, mult răspândit în orașele transilvane ale secolului al XIX-lea (Dancu & Dancu, 1975, p. 67).

Tematica icoanelor pe sticlă din Șcheii Brașovului este relativ restrânsă și sunt mai frecvente portretele de sfinți, între aceștia Sfântul Haralambie având un loc aparte. Toate scenele sunt îmbogățite cu elemente narativ-folclorice locale din belșug. Spre exemplu, în scena Nașterii Domnului apare un cioban care cântă din fluier în urma mioarelor; scena Maica Domnului alăptând Pruncul este destul de frecventă în zona Șcheilor, Maica Domnului fiind bogat drapată într-un maforion roșu, la care i se adaugă o salbă de aur la gât, asemenea celor purtate de țărăncile mai înstărite din Țara Românească. Din Șchei, icoanele s-au răspândit în număr mare de-a lungul văii Oltului, prin ținutul Făgărașului, spre Sibiu (Dancu & Dancu, 1975, p. 67).



Maica Domnului cu Pruncul[6], Șcheii Brașovului

[6] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.50, Maica Domnului cu Pruncul, Șcheii Brașovului, prima jum. a sec. XIX, Colecția Jianu.



Maica Domnului cu Pruncul[7], Șcheii Brașovului

Dintre numele iconarilor din Șcheii Brașovului, cercetătoarea Teodora Roșca amintește, printre alții, pe următorii: Ioniță ot Brașov, Ghimbă, Ghimbășan iconarul (fiul lui Ghimbă), Elena Faur, Ioan Popp și Ioniță zugrav (Roșca, 2010, p. 202).

Cercetătorul Ion Mușlea realizează o frumoasă comparație a icoanelor pe sticlă din Șcheii Brașovului cu icoanele de origine niculeană, unele dintre acestea din urmă fiind catalogate „de o urâțenie deosebită", în comparație cu cele șcheiene, atent lucrate (Mușlea, 1929, p. 47).

4. Centre de icoane pe sticlă din Făgăraș și Țara Oltului

Și în icoanele pe sticlă din Făgăraș și Țara Oltului poate fi sesizat faptul că zugravii niculeni stabiliți în zona Făgărașului și în satele din Țara Oltului, pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, au găsit aici un mediu diferit, fapt care

[7] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.51, Maica Domnului cu Pruncul, Șcheii Brașovului, a doua jum. a sec. XIX, Colecția Jianu.

a dus la adaptarea meșteșugului și a stilului. Apogeul meșteșugului în zonă este atins prin zugravii Savu Moga și Matei Țîmforea.

Din perspectivă economică, toate centrele de icoane pe sticlă cunoscute din Țara Oltului s-au dezvoltat în localitățile unde au existat glăjării, sau în jurul acestora: Arpașul de Sus, Cârțișoara sau Făgăraș.

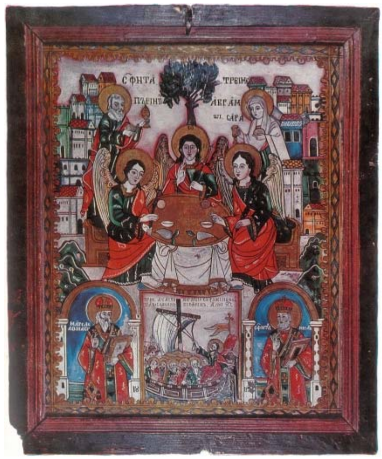
Sursele de inspirație pentru iconarii pe sticlă sunt picturile murale ale bisericilor, în număr mare, precum și catapetesmele acestora, care aveau icoane de factură bizantină pictate de iconari iscusiți, veniți din Oltenia pentru a zugrăvi biserici aici (ex: Preda și fiul său veniți de la Mănăstirea Hurez pentru a picta interiorul ctitoriei brâncovenești de la Făgăraș). Atelierul de pictură al ctitoriei brâncovenești Sf. Nicolae din Făgăraș, unde veniseră zugravii de la Hurezi, va fi prototipul artistic al următoarelor generații, o adevărată „erminie" pentru meșterii locali, care vor prelua subiectele și le vor transforma după priceperea lor, în minunate icoane pe sticlă și lemn. Unii meșteri ardeleni își fac ucenicia în Țara Românească, transmițând ulterior descendenților arta lor, astfel având loc un „schimb" de artiști și meșteșug (Roșca, 2010, p. 204).

Printre numele cele mai sonore ale iconarilor din Făgăraș și Țara Oltului amintim pe: Ioan Popp Moldovan, tatăl vestitului iconar și profesor de desen la gimnaziul român din Brașov, Mișu Popp (a învățat pictura la Academia Sf. Ana din Viena) (Dancu & Dancu, 1975, p. 69), Savu Pop, Nicolae Grecu, Ioan Pop, familia Tămaș, **Savu Moga,** unul dintre cei mai vestiți, talentați și originali iconarii ai Țării Oltului, Ion Purcariu, Matei Purcariu zis **Matei Țîmforea.** Acesta din urmă este considerat ca fiind cea mai interesantă personalitate a iconarilor pe sticlă, fin povestitor și observator al moravurilor, unic prin savoarea și exactitatea narațiunii. Lucrările lui sunt caracterizate prin împărțirea în

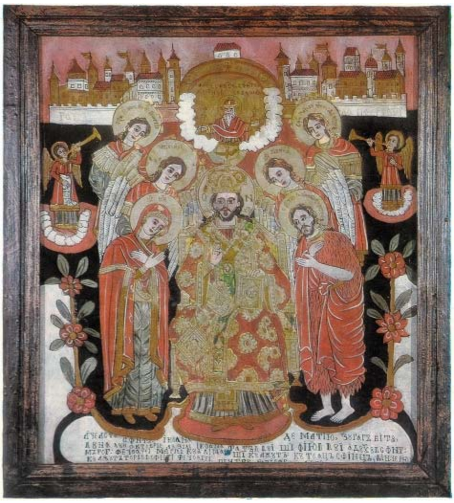
registre orizontale a spațiului, așa-numita perspectiva verticală, în acest fel iconarul putând să-și desfășoare imaginația prin redarea a cât mai multe episoade ale temei (Dancu & Dancu, 1975, p. 83).



Învierea lui Iisus[8], Arpașu de Sus, iconar Savu Moga



Sfânta Troiță[9], Arpașu de Sus, iconar Savu Moga



Iisus împărat[10], Cârțișoara, iconar Matei Țimforea

[8] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.82, Învierea lui Iisus, Arpașu de Sus, 1864, Muzeul Satului.

[9] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.86, Sfânta Troiță, Arpașu de Sus, sf. sec. XIX, Colecția Brăiloiu.



Sărmanul Lazăr[11], Cârțișoara, iconar Matei Țimforea

Tematica abordată include o reprezentare aparte, Sfânta Troiță (Sfânta Treime) într-un trup, o temă întâlnită doar aici, cu o interpretare controversată din punct de vedere teologic, Judecata de Apoi (analizată în prezenta lucrare, anterior, în capitolul *Teologia icoanei pe sticlă*), diferiți sfinți protectori sau vindecători: Sf. Nicolae, Sf. Gheorghe, Sf. Haralambie, Maica Domnului Îndurerată, Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, Sfinții 40 de mucenici sau Schimbarea la față (Roșca, 2010, p. 205).

5. Icoanele din zona Valea Sebeșului și Alba-Iuliei

Icoanele din Valea Sebeșului sunt cele realizate în atelierele de pictură pe sticlă ce au funcționat în localitățile Lancrăm, Laz, Sebeșel, Săsciori și Căpâlna. În această regiune au pictat atât zugravi profesioniști – cum sunt cei din vestita familie Kostea din Lancrăm, familia Poenaru și Simion Zugravul din Laz, cât și meșteri țărani.

---

[10] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, 88, Iisus împărat, Cârțișoara, 1879, Colecția Bidian

[11] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.92, Sărmanul Lazăr, Cârțișoara, 1891, Colecția Bidian

Lancrămul pare a fi cel mai vechi centru în tradiția picturii pe sticlă din această zonă, cel mai vestit iconar fiind Ioan Costea (Kostea, ținând cont de transcrierea numelor cu caractere chirilice), care a aparținut unei adevărate dinastii de iconari. Laz este însă centrul cel mai productiv din această zonă, familia Poienaru activând aici timp de mai multe generații. Primul care a început să picteze icoane pe sticlă este Savu Poienaru (1777-1829). Tradiția s-a transmis și generațiilor următoare: Simion, Toma, Ioan, Ilie I, Aron, Partenie, Ilie II și Maria. Savu Poienaru a pictat și pe zid, spre exemplu osuarul de la Jina sau biserici, ca de pildă pictura din nava bisericii din Pianu de Sus (Prelipceanu, 2020).

Din punct de vedere al tehnicii, tehnica icoanelor pe sticlă de aici pare o transpunere a icoanelor pe lemn; se pare că icoanele pe lemn și formele stilistice bizantine au fost aduse inițial printr-o ctitorie mănăstirească dispărută, dar ele au rămas cunoscute în zonă și după aceea (Dancu & Dancu, 1975, p. 87).



Sfântul Nicolae înconjurat de 12 scene din viața sa[12], Zona Sebeș-Alba

[12] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.101, Sfântul Nicolae înconjurat de 12 scene din viața sa, Zona Sebeș-Alba, a doua jum. a sec. XVIII, Colecția Ciobanu.



Schimbarea la față, icoană prăznicar[13], Zona Alba Iulia

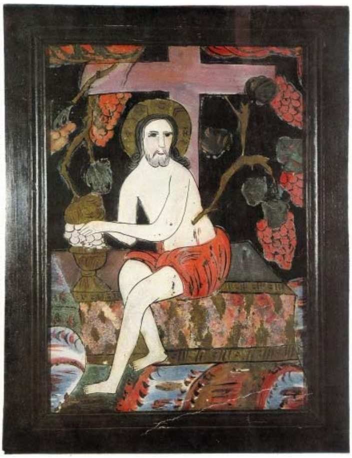
Specific pentru această zonă este realizarea unor icoane prăznicare, precum și a unor icoane de sfinți cu scene din viața lor, numite în iconografie icoane haghiografe.

Maierii Bălgradului sau Maierii Alba-Iuliei, reprezintă un cartier al orașului Alba Iulia. Aici a activat un centru de icoane pe sticlă[14], familia Prodan fiind cea mai cunoscută dintre pictorii de icoane pe sticlă. Meșterul Petru Prodan (originar din Suatu, de lângă Cluj), s-a așezat în această zonă la sfârșitul secolului al XIX-lea. Lucrările lui dovedesc o certă cunoaștere a meșteșugului xilogravurii. Astfel, întâlnim aici icoane aproape monocrome. Icoanele pictate de Petru Prodan aveau un desen mai atent, caligrafie frumoasă a inscripțiilor (el avusese și funcția de dascăl și cea de cantor). Moartea lui Petru Prodan, în 1886, a determinat-o pe soția lui, Maria, să caute mijloace de subzistență, aceasta apelând la meșteșugul soțului ei (Rustoiu & Dumitran, 2007, p. 8).

[13] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.104, Schimbarea la față – icoană prăznicar, Zona Alba Iulia, sf. sec. XVIII-încep. sec. XIX, Colecția Ciobanu.

[14] Pentru aprofundare recomandăm următoarea lucrare: Rustoiu, Ioana; Dumitran, Ana, *Iconarii din Maierii Bălgradului*, Altip, Alba Iulia, 2007.

Maria Prodan, pictează icoane cu o cromatică vie, frumos armonizată (Dancu & Dancu, 1975, p. 111). Icoanele Mariei Prodan se caracterizează prin desenul nesigur, detalii fizionomice puține, figuri ușor distorsionate, mâini supradimensionate, toate acestea fiind însă compensate de coloritul mult mai pastelat, prin folosirea portocaliului, rozului și movului. Numărul icoanelor produse la Maierii Bălgradului a fost unul mare, după o cuantificare primară fiind descoperite aproximativ 300 de astfel de piese.



Iisus cu vița de vie[15], Maierii Alba-Iuliei



Maica Domnului cu Pruncul[16], Maierii Alba-Iuliei

Temele icoanelor pe sticlă din Maierii Bălgradului au fost diverse, bazate adeseori pe cererea comanditarilor: Nașterea lui Iisus (dată ca zestre fetelor), Sfântul Nicolae, Sfântul Gheorghe, Maica Domnului Jalnică. Apar însă și unele teme unicat: Pruncul Iisus dormind pe o cruce, Arătarea Mariei sau scena din ciclul Patimilor asociată unei icoane cu temă dublă (Rustoiu & Dumitran, 2007, p. 10).

---

[15] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, 130, Iisus cu vița de vie, Maierii Alba-Iuliei, mijl. sec. XIX, Colecția Dancu.

[16] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.132, Maica Domnului cu Pruncul, Maierii Alba-Iuliei, a doua jum. a sec. XIX, Colecția Ciobanu.

6. Icoanele din Mărginimea Sibiului

Icoanele din Mărginimea Sibiului se disting prin compoziție, dar mai ales prin desen și cromatică. O parte din acestea au intrat în patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei mai ales în perioada 1940-1944.

Pentru istoria icoanei pe sticlă, această sintagmă a Mărginimii Sibiului acoperă activitatea atelierelor din Ludoș, Miercurea Sibiului, Poiana Sibiului, Rășinari, Săliște, Topârcea și Vale. Dintre acestea, cel mai cunoscut este acela din Săliștea Sibiului (Roșca, 2010, p. 207).

Mărginimea Sibiului este tributară centrului de la Laz, atât în ceea ce privește modelele, cât și iconarii care au venit din acele părți (Ion Morar, cu studii la Viena, se întoarce în țară, se mută în Săliștea pentru a evita concurența familiei Poienaru și activează aici, timp de generații).



Cina cea de taină[17],
Mărginimea Sibiului, Emilia și Elisabeta Morar

[17] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.414, Cina cea de taină , Mărginimea Sibiului, a doua jum. a sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.



Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril[18], Mărginimea Sibiului, Ion Morar

Pictura lui Ion Morar este una fastuoasă, somptuoasă, puternic influență a barocului și renașterii simțindu-se atât în culoare, cât și în desen. Chenarele sunt compuse din forme specific baroce, aurul fiind prezent într-o cantitate însemnată. Cele două fiice i-au urmat meșteșugul până în perioada interbelică (Dancu & Dancu, 1975, p. 113).

Din Poiana Sibiului a plecat Savu, întemeietorul atelierului din Laz, dar a fost înlocuit de Ioan Hândoreanu, venit din Hendorf, care a pictat și el la granița dintre cele două secole. În Vale este atestat Popa Matei, în prima jumătate a secolului XIX, iar apoi Nicolae Oancea (Dumitran, 2012a, p. 13).

Este necesară menționarea Muzeului de icoane pe sticlă de la Sibiel[19] (localitate componentă a orașului Săliște

[18] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.424, Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril, Mărginimea Sibiului, a doua jum. a sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[19] Detalii legate de înființarea acestui muzeu și de părintele Zosim Oancea pot fi găsite în lucrarea domnului Giovanni Ruggeri, jurnalist italian si fin cunoscător al limbii si culturii române, intitulată *Icoanele pe sticlă din Sibiel*, Ed. Citta Aperta, Troina (Italia), 2008.

din județul Sibiu), înființat de către preotul Zosim Oancea, începând cu anul 1969.

7. Icoanele pe sticlă din Mărgău

Mărgău (zona Huedinului, jud. Cluj) este cel mai recent centru de pictură pe sticlă, apărut în secolul al XX-lea. Din punct de vedere artistic, lucrările realizate aici nu prezintă prea multă valoare, fiind atribuite „fazei decadente a artei picturii pe sticlă din Transilvania". Prezența mare a icoanelor provenind din acest centru se datorează, în special, importantei donații făcute de învățătoarea Maria Panea, donație care, alături de multe piese extrem de valoroase din punct de vedere etnografic și artistic, conținea și un număr însemnat de icoane. („Icoane din patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei. Catalogul colecției", 2013)



Maica Domnului cu Pruncul[20], Mărgău



Sfântul Anton de Padova[21], Mărgău

[20] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.464, Maica Domnului cu Pruncul, Mărgău, a doua jum. a sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[21] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl. 491, Sfântul Anton de Padova, Mărgău, a doua jum. a sec. XX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

Modelele școlii de Mărgău sunt preponderent de factură occidentală, Biserica greco-catolică a comunității fiind pictată pe la începutul secolului al XX-lea de un pictor care a studiat în părțile germane. Icoanele sunt realizate cu culori dintre cele mai stridente, modelele sunt puține și simplificate, ornamentica este rezolvată prin câteva tipuri de chenare florale, uneori asociate cu reprezentarea unor cupole de biserică.

Din Mărgău provin următoarele reprezentări: Maica Domnului Orantă, Inima lui Iisus, Inima Mariei, Sfântul Anton de Padova, Maica Domnului Dulce-iubitoare, Maica Domnului Îndrumătoare, Maica Domnului pe cornul lunii (Imaculata Concepție), Botezul, Răstignirea, Învierea, Sfânta Familie și Sfântul Gheorghe (Roșca, 2010, p. 208).

TEMATICA ICOANELOR PE STICLĂ

Deși tematica icoanelor pe sticlă a mai fost tratată secvențial în această lucrare, îndeosebi în partea dedicată centrelor/școlilor de icoană pe sticlă, în cele ce urmează vom realiza o sinteză a principalelor teme care predomină în arta icoanelor pe sticlă din țara noastră.

Astfel, predomină **icoanele Maicii Domnului** de tipul Hodighitria, care, deși este prezentă în toate centrele de pictură transilvane, cea mai mare frecvență o are la Nicula (Roșca, 2010, p. 37), fapt firesc dacă ne gândim la deosebita evlavie a țăranului pentru Fecioara Maria și la evenimentul care de fapt a provocat, putem spune, acest fenomen al apariției icoanei pe sticlă, minunea lăcrimării icoanei de la Nicula. Există însă și alte tipuri iconografice ale Maicii Domnului, precum Maica Domnului Împărătiță, Maica Domnului a Patimilor, Încoronarea Fecioarei etc. (Roșca, 2010, p. 35) precum și icoane din ciclul mariologic: Nașterea Precistei, Buna-Vestire, Intrarea în biserică a Maicii Domnului (Dancu & Dancu, 1975, p. 60).

Frecvent se întâlnește icoana Maicii Domnului Jalnică, sau Îndurerată inspirată din iconografia apuseană a tipului Mater Dolorosa, în care Maica Domnului este reprezentată îndurerată, în bust înalt, înveșmântată într-un maforion închis la culoare, cu crucifixul alături, miniatural; chipul Maicii este supradimensionat pentru a putea surprinde și pune accentul întregii lucrări pe durea sufletească resimțită de Maica Sfântă (Dancu & Dancu, 1975, p. 60).



Maica Domnului Jalnică[1], Nicula



Maica Domnului Jalnică[2], Nicula

Praznicele împărătești sunt adesea redate prin icoane reprezentând ciclul hristologic: Nașterea Domnului, în diferite variante compoziționale (Micu & Sintiuan, 2011, pp. 156–165), Botezul Domnului, Cina cea de Taină sau Răstignirea. Răstignirea Domnului Hristos este unul dintre cele mai îndrăgite și frecvente subiecte ale iconarilor niculeni, spre deosebire de celelalte centre unde subiectul apare foarte rar, sau mai mult, este inexistent; compozițional distingem două tipuri: cel în care Iisus este reprezentat singur, răstignit pe cruce, de proveniență occidentală, și cel inspirat din iconografia bizantină, în care Iisus este reprezentat central, pe cruce, însoțit de-o parte și de alta de Maria și Sf. Ioan Evanghelistul. Menționăm, ca o prezență constantă în cele mai multe dintre reprezentările acestei scene, prezența astrelor, a soarelui și a lunii, de multe ori personificate.

---

[1] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.9, Maica Domnului Jalnică, Nicula, sf. sec. XVIII, Colecția Kessler.

[2] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.10, Maica Domnului Jalnică, Nicula, încep. sec. XIX, Colecția Bidian.



Răstignirea[3], Nicula



Răstignirea[4], Nicula

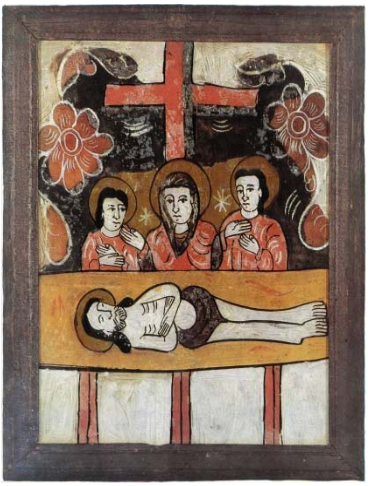
Alte **teme care au ca personaj central pe Mântuitorul Hristos** sunt următoarele: Iisus Pantocrator, Iisus cu vița-de-vie și Iisus în potir, ambele făcând parte din ciclul Iisus Euharistic. Tot aici menționăm Coborârea de pe cruce,

---

[3] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.20, Răstignirea, Nicula, prima jum. a sec. XIX, Colecția Dancu

[4] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.103, Răstignirea, Nicula, sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

Prohodul Domnului și, nu în ultimul rând Masa Raiului, o scenă foarte răspândită în toate zonele, cu origini în xilogravurile centrului de la Hășdate și îndrăgită în mod deosebit de iconari datorită rezolvării de ordin plastic.



Plângerea lui Iisus[5], Nicula



Iisus în potir[6], Țara Oltului

Sfinții protectori, importanți în iconomia spațiului sacru sătesc sunt printre cei mai îndrăgiți de țărani, aceștia apărând adesea în icoanele pe sticlă. De o cinstire aparte se bucură Sf. Ierarh Nicolae, Sf. Mare Mucenic Gheorghe omorând balaurul, Sf. Cuvioasă Parascheva, Sf. Constantin și Elena, Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril, dar și Sf. Haralambie sau Sf. Apostoli Petru și Pavel.

O temă vetero-testamentară, tema **Sf. Prooroc Ilie** se găsește în toate zonele; Sf. Ilie este așezat în carul de foc ce merge pe norii cerului, având doi sau chiar patru cai, uneori înaripați, zburând spre cer unde sunt înfățișați fie Hristos, fie Dumnezeu Tatăl, ochiul lui Dumnezeu, Maica Domnului cu

---

5 DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.21, Plângerea lui Iisus, Nicula, încep. sec. XIX, Muzeul Satului.

6 DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.61, Iisus în potir, Țara Oltului, 1867, Colecția Avachian.

Pruncul, îngeri și sfinți; în registrul de jos, reprezentând pământul, se desfășoară mai multe scene: Ilie hrănit de corbi, Elisei primind cojocul sfântului, sau Adam arând pământul (Roșca, 2010, p. 137).



Sfântul Ilie Proorocul[7], Țara Oltului

Dintre scenele din Vechiul Testament, Adam și Eva în grădina raiului[8], dar și reprezentări ale Sf. Ilie[9] sunt cele mai frecvente teme, dar au existat și altele, cu o frecvență mult redusă (Dancu & Dancu, 1975, pp. 60–61).

---

[7] DANCU Iuliana, DANCU Dumitru, *op.cit.*, pl.68, Sfântul Ilie Proorocul, Țara Oltului, prima jum. a sec. XIX, Colecția Avachian.

[8] O astfel de iconizare este analizată în următorul articol de enciclopedie: Popa-Bota, Ioan, „Imaginar și imaginal în arta iconică pe sticlă în spațiul românesc", *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar religios, vol. IV,* pp. 155-156.

[9] O analiză a trei iconizări pe sticlă ale Sfântului Ilie (una a unui zugrav anonim din Țara Oltului, alta atribuită lui Matei Țîmforea, datată în 1872 și una atribuită lui Petru Tămaș tatăl) poate fi studiată în același articol, Popa-Bota, Ioan, „Imaginar și imaginal în arta iconică pe sticlă în spațiul românesc", *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar religios, vol. IV*, pp. 156-157.



Adam și Eva[10], Nicula

În intervalul de timp în care mânăstirea de la Nicula a fost administrată de către greco-catolici, au sporit reprezentările de factură catolică. În acest sens exemplificăm cu cunoscuta scenă a Sf. Ioan Botezătorul copil, reprezentat cu mielul în brațe (simbol hristic), sau scena Sf. Ioan împreună cu Iisus reprezentați, de asemenea copii, Iisus ținând în mâini globul pământesc, iar Sf. Ioan mielul (Dancu & Dancu, 1975, p. 61).



Sf. Ioan cu mielul[11], Nicula

[10] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.*, pl.88, Adam și Eva, Nicula, sf. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.



Iisus și Ioan copii[12], Nicula

Acestea, evident, sunt realizate după modele central-europene, în special austriece, această scenă fiind considerată specifică Niculei, cu o singură excepție șcheiană, negăsindu-se nicăieri în țara noastră (Roșca, 2010, p. 29).

---

[11] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.,* pl.26, Sf. Ioan cu mielul, Nicula, încep. sec. XIX, Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

[12] Micu, C., & Sintiuan, M. *op.cit.,* pl.14, Iisus și Ioan copii, Nicula, încep. sec. XIX.

DECLINUL ARTEI ICOANEI PE STICLĂ

De la jumătatea secolului al XIX-lea, până în secolul XX, icoanele pe sticlă din teritoriile românești au intrat într-o anumită perioadă de declin. Astfel, după cum am mai menționat anterior, în unele cazuri, datorită cererii mari de icoane pe sticlă, icoanele au suferit o oarecare scădere din punct de vedere calitativ, atât estetic, observându-se neglijență sau superficialitate în desen și în cromatică, prin utilizarea culorilor industriale, stridente, cât și teologic, dogmatic.

Cercetătorul Ion Mușlea[1] aduce două explicații posibile legate de declinul icoanelor niculene: în primul rând, realizarea desenului „din cap” (din memorie), fără model (de obicei exista un singur model al unei scene sau al unui anumit sfânt în atelier, iar acesta e posibil să fi avut alte dimensiuni decât cele necesare pentru sticla avută la dispoziție), iar în al doilea rând, realizarea mecanică, în serie a icoanelor, îndeosebi în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, spre exemplificare fiind dat negustorul Bota din Gherla care aducea femei de la Nicula să lucreze, acestea fiind plătite „cu bucata”. Mușlea menționează că datorită acestei superficialități au apărut inclusiv celebrii sfinți cu șase degete sau icoane în care culorile se amestecau „intrând una într-alta” (Mușlea, 1929, p. 47).

---

[1] O amplă analiză a cercetării icoanelor pe sticlă realizată de Ion Mușlea poate fi regăsită în următoarea carte: Ilisan, Mihaela-Corina, *Icoanele pe sticlă și xilogravurile populare din Transilvania în viziunea lui Ion Mușlea*, Mega, Cluj-Napoca, 2019.

Spre exemplu, din perspectivă dogmatică, cercetătoarea Teodora Roșca sesizează o pierdere a sensului dogmatic în reprezentarea Hristos Emanuel, când Hristos nu mai binecuvântează ci ține brațele încrucișate la piept, într-un gest pios, de inspirație apuseană (Roșca, 2010, p. 36). De asemenea, elementele decorative tind să ocupe o parte din ce în ce mai mare a icoanei, în defavoarea scenei propriu zise sau a personajului iconizat. În icoanele niculene ale Micii Domnului, spre exemplu, trandafirii au invadat nu numai întregul fond alb, ci s-au urcat și pe maforionul Mariei, care devine o suprafață organizată după legi decorative proprii, nemaiținând cont de formele figurii pe care o învăluie. De asemenea, formatul icoanei s-a mărit de patru ori față de cel inițial, ceea ce duce la scăderea efectului cromatic concentrat al formatelor mici (Roșca, 2010, p. 39).

Apariția icoanelor pe sticlă de la Mărgău (în apropiere de Huedin, Cluj) în a doua jumătate a secolului al XX-lea ilustrează cel mai potrivit declinul artei icoanei pe sticlă: icoanele tratează temele foarte naiv, abundent ornamentat, în culori stridente, potrivit unei viziuni comerciale, rupte de tradiție (Roșca, 2010, p. 95).

CONCLUZII

Prin studierea acestui fenomen am dorit să prezentăm o imagine cât mai amplă a icoanei pe sticlă românești, adică să fixăm ideile legate de istoricul icoanei, de estetică și tehnică, înțelegerea acestora fiind necesară și contribuind în egală măsură la realizarea unor icoane care să se încadreze în sfera esteticului.

Deși toată lumea este de acord că icoana pe sticlă face parte din arta de factură populară, iată că în secolul XXI a ajuns subiect de studiu în școlile de artă și teologie; fiind foarte îndrăgită și foarte accesibilă din punct de vedere tehnic, icoana pe sticlă apare tot mai des în manifestările artistice ale copiilor de școală, ale artiștilor profesioniști sau amatori, fiecare abordând-o după propria putere de înțelegere și după propria sensibilitate.

Am speranța că această lucrare va aduce în fața celor aplecați cu interes asupra icoanei pe sticlă o limpezire a ideilor și o mai corectă înțelegere a fenomenului în ansamblul său, în așa fel încât să se asigure perpetuarea ei la un nivel estetic și tehnic cât mai înalt, conștienți fiind că icoana pe sticlă face parte din zestrea noastră cultural-artistică și că avem datoria morală de a o transmite mai departe și de a o arăta întregii lumi în forma ei cea mai desăvârșită, cât mai aproape de autentic.

BIBLIOGRAFIE

Berindei, C.-M. (2008). *Imaginarul eschatologic în iconografia românească*. Editura Fundației pentru Studii Europene.

Beveridge, P., Doménech, I., Miró, E. P. i, & Pascual, E. (2005). *Warm Glass: A Complete Guide to Kiln-forming Techniques : Fusing, Slumping, Casting*. Lark Books.

Bojor, V. (1930). *Maica Domnului de la Sf. Mănăstire din Nicula*. Tiparul Tipografiei Diecesane, Editura Sfintei Mănăstiri de la Nicula.

Cios, I., & Popescu, M. (1995). *Dicționar de artă: Forme, tehnici, stiluri artistice 1 1*. Meridiane.

Dancu, J., & Dancu, D. (1975). *Pictura țărănească pe sticlă*. Meridiane.

Dumitran, A. (2011a). Despre icoanele pe sticlă așa-numite de Iernuțeni. *Annales Universitatis Apulensis*, 131–180.

Dumitran, A. (2011b). *Fecioarele înlăcrimate ale Transilvaniei. Preliminarii la o istorie ilustrată a toleranței religioase*. Altip.

Dumitran, A. (2012a). *Icoane pe sticla din Transilvania. Colecția Szocs*. https://www.academia.edu/3818021/Icoane_pe_sticla_din_Transilvania._Colectia_Szocs

Dumitran, A. (2012b). Pictura românească în județul Alba până la mijlocul secolului al XIX-lea. Demersuri pentru o bază de date. *Patrimonium Apulense, XII*, 7–375.

Evseev, I. (1994). *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Amarcord.

Herea, pr G. D. (2013). Iconic și eclesiologic în teologia Părintelui Dumitru Stăniloae—Studii Teologice, nr. 3, 2013, București. *Studii Teologice*, *3*, 55–88.

Herrad, of L., Straub, A., & Keller, G. (1879). *Hortus deliciarum*. Strasbourg : Impr. strasbourgeoise : En commission chez Truebner.

Icoane din patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei. Catalogul colecției. (2013). *Revista Bibliotecii Naționale*, *2*, 102–103.

Irimie, C., & Focșa, M. (1971). *Icoane pe sticlă*. Meridiane.

Istodor, G. (2017). Arta icoanei în limitele canonice și doctrinare ale Ortodoxiei. *Revista Teologică*, *2*, 262–274.

Kearney, R. (2002). *The Wake of Imagination*. Routledge.

Liturghierul pastoral. (2004). Trinitas.

Micu, C., & Sintiuan, M. (2011). *Icoane din patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei. Catalogul colecției*. Digital Data.

Munteanu, A. (2014). *Icoana pe sticlă—Expresie a sufletului românesc*. Artes.

Mușlea, I. (1929). Pictura pe sticlă la Românii din Șcheii Brașovului. *Țara Bârsei*, 36–52.

Neaga, M. (2005). *Spațiul și timpul în basm și icoană*. Renașterea.

Onețiu, E. (2020). Simbolistica arborelui în imaginarul religios românesc. În I. Chirilă (Ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar: Vol. IV* (pp. 176–192). Polirom.

Peers, G. (2011). *Trupuri imateriale: Reprezentări bizantine ale îngerilor*. Nemira.

Popa-Bota, I. (2018). The icon on glass—Element of identity and cultural unity. În *Unitate și identitate. Ortodoxia românilor între comuniunea răsăriteană și dialogul cu Apusul. Istorie. Artă sacră. Muzicologie: Vol. II* (pp. 384–404). Presa Universitară Clujeană.

Popa-Bota, I. (2020). Imaginar și imaginal în arta iconică pe sticlă în spațiul românesc. În *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar religios: Vol. IV* (pp. 145–159). Polirom.

Popescu, I. A. (1969). *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*. Ed. Tineretului.

Prelipceanu, R. (2020, august 22). Icoanele de la Laz. *Lumea Credinței*.

Roșca, S. T. (2010). *Icoana pe sticlă din Transilvania sec. XVIII-XX*. Tradiții clujene.

Ruggeri, G. (2008). *Icoanele pe sticlă din Sibiel*. Citta Aperta.

Rustoiu, I., Băjenaru, E., Dumitran, A., & Szőcs Fűlöp, K. (2008). *Prin mine—Ioan Pop Zugravul*. Altip.

Rustoiu, I., & Dumitran, A. (2007). *Iconarii din Maierii Bălgradului*. Altip.

Stăniloae, D. (1957). Simbolul ca anticipare și temei al posibilității icoanei. *Studii Teologice*, *7–8*, 427–452.

Uspensky, L. (2012). *Teologia icoanei*. Renașterea, Patmos.

ISBN: 978-606-37-1018-6